(مقدمة العدد)

علامات.. والأهداف الثلاثة

تعمل علامات منذ تأسست على تحقيق ثلاثة أهداف على نحو متوازن. يتمثل هدفها الأول في توثيق الصلة بالمنجز الحديث في مجالات النقد الأدبي وما يتصل به من العلوم الإنسانية التي ترسخ الجانب العلمي فيه، وتخرجه مما آل إليه من انطباعية غلبت على كثير من الدراسات التي تنتسب للنقد ولا يكاد يكون بينها وبين النقد نسب أو سبب.

ويتمثل الهدف الثاني لـ علامات العناية بنشر الأبحاث والدراسات العربية المنتمية للمناهج النقدية الحديثة، سواء أكان ذلك في الجانب التنظيري منها أم في الجانب التطبيقيّ، مقرة بما قد يعتور بعض تلك الدراسات من خلل يُحسب عليها. غير أن ما يحسب لها أنها تسعى إلى إخراج النقد العربي من المأزق الذي انتهى إليه، سواء في ذلك استغراق بعضه في الانطباعية حينا والمدرسية حينًا آخر واستغراق بعضه الآخر في استنساخ ما انتهى إليه الدرس البلاغي والنقدي عند القدماء، والذي يظل - رغم اعتزازنا به كإرث سعى من خلاله أسلافنا إلى مقاربة النصوص التي كانت بين أيديهم - عاجزاً عن تفهم النصوص الحديثة وفك مقاليدها واكتشاف جمالياتها.

أما الهدف الثالث الذي تسعى إليه علامات فهو إعادة قراءة التراث العربي في جانبيه: التنظيري المتمثل في دروس النقد والبلاغة، والإبداعي الذي يتجلى في شعرٍ ونثر الكتاب والشعراء العرب، وفق أدوات نقدية حديثة تحقق مزيداً من التعرف على هذا الإرث العظيم ومنطلقاته الفكرية وقيمه الجمالية.

وعلامات إذ تأخذ بهذا التوجه فإنما تنطلق من إيمانها بأن النقد في جوهره ضرب من العلم، حتى وإن استعان عليه الناقد بذائقة فنية رفيعة، ومحصلة أن يكون النقد علماً من العلوم أن تكون مناهجه قابلة للانفصال عن النصوص التي يتم تطبيقها عليها، قادرة على مواجهة نصوص أخرى تنتمي إلى ثقافات ولغات مختلفة عن تلك النصوص. وتلك العلمية التي يتسم بها النقد وتتصف بها مناهجه هي التي بإمكانها أن تكون إجابة على التساؤل المرتاب في صحة تطبيق مناهج نشأت في بيئات غربية على أدبنا العربي. فالنقد مثله مثل أي علم لا تشكك فيه مثل هذه الريبة إلا إذا شككنا في تطبيق منجزات الطب والهندسة في مستشفياتنا ومصانعنا بحجة أنها علوم غربية لا تصلح لنا.

وإذا كان من حقنا أن نستشرف يوما نظرية عربية فإنما تكون نسبتها إلى العرب نسبة إلى من ينجزونها وليس وصفا أو نسبة لها في ذاتها، مع التأكيد أن ذلك لا يمكن له أن يتحقق بغير اتصال النقاد العرب بما تم انجازه في مجالات النقد وما تحقق له من طفرات جعلت منه علماً أممياً تشارك في تطويره الأمم المختلفة وتسعى إلى صياغته عقول انعتقت من أسر الانحياز لثقافة محددة أو حقب تاريخية معينة.

في هذا العدد من علامات مقاربات نقدية يسعى بعضها لقراءة التراث ويسعى بعضها الآخر للتواصل مع الحداثة. وهي جميعها محاولات لوضع النقد على عتبة جديدة ظلت علامات تسعى للوقوف عليها مذ إصدارها الأول حتى هذا العدد، مجددة دعوتها للكتاب والنقاد السعوديين والعرب مشاركتها السير على هذا الطريق الذي انتهجته، مرحبة بما يتفضلون به من مشاركة في الكتابة لها والله ولي التوفيق.

سعيد السريحي

البلاغة العربية
إعادة نظر في النشأة والتطور

منذر عياشي

1 - البلاغة، مكاناً وزماناً:

نبدأ بالفرضية الآتية:

إن الظواهر التي تبتدعها الإنسانية فتكون لها خلقاً، لا تُفهم حضوراً في المكان، ولا تُفسر وجوداً في الزمان إلا على ضوء الحضارات التي تقف خلف إبداعها. فكثير من الظواهر هي صور لحضاراتها. والبلاغة واحدة من تلك الظواهر.

ولقد نقفز فوق كثير من الأقوال، فنقف، اتساقاً مع هذه الفرضية، قائلين: إن البلاغة، بوصفها فناً وعلماً، هي صناعة مدينية. وهي لأنها كذلك، فإنها لا تزدهر إلا حيث تكون المدن مزدهرة، وحيث تكون الحضارة فيها مكتملة، وحيث تكون الحياة: اجتماعاً، وسياسة، واقتصاداً، ناهضة معاشاً، وناشطة عقلاً، وراقية ذوقاً. والبلاغة في هذا ليست بدعاً من الصناعات، فهي نسق وليد للنسق الحضاري الذي يصنعها، شأنها في ذلك شان كل الصناعات الفنية والعلمية التي تنشأ في المدن تلبية لحاجات حضارية تكوينية ووجودية، أو قيمية ومعرفية.

ولكن هذا لا يعني، بالضرورة، أن البلاغة التي تكون بسبب الحضارة وفي وشمها، وتمثل فيها حالة من البهاء اللغوي والفرادة،

هي شيء تبدعه الحضارة لكي تنهض به قيم الحق والخير والجمال، أو لكي تكون أداة لحرية التعبير، ويستطيع كل المتكلمين من أبنائها التعامل معها. فللقضية كما يمكن أن نرى، وجه آخر تغطيه البلاغة نفسها، بل تكتمه وتخفيه، لا لشيء إلى لأن مسماها الذي هو «البلاغة» قد كُرِّس قيمة عبر العصور، فألبسها هالة من الجلال والإجلال، ووضع لها في النفوس هيبة وسحراً، حتى لكأنَّ حاملها هو حامل لآية عظمى من الآيات الدالة على المعرفة والنبل والسمو. ويحدثنا رولان بارت، المفتون هو نفسه بالبلاغة والمأسور بسحرها، عن شيء من هذا، يفضحها به ويكشف حقيقتها، فيقول: « لقد ولدت البلاغة في اليونان القديم بشكل محدد جداً، من إجراءات التملك التي اتبعت ابتزازات الطغاة في صيقيليا القرن الخامس. وأما في المجتمع البرجوازي، فإن فن الكلام، بحسب بعض القواعد، هو علامة للسلطة الاجتماعية، وأداة لهذه السلطة»[1].

وإذا تأملنا قول رولان بارت عن البلاغة، من العصور الإغريقية قديماً إلى عصور البرجوازية الغربية، فسنجد أنه يرسم فيه طبيعة الظروف، الحضارية أيضاً، التي أدت إلى هذا الميلاد، والتي ساهمت في ترسيخ البلاغة نفسها وتعزيز مكانتها. ولقد نعلم، بالإضافة إلى هذا، كما ذكرنا في دراسة أخرى، أن العمل البلاغي (بسبب خصوصية الظرف الحضاري الذي أشار إليه بارت بابتزاز الطغاة مرة، وبالسلطة في المجتمع البرجوازي مرة أخرى) قد كان سابقاً في نشأته على العمل اللغوي وموجهاً له في الوقت نفسه. ولعل الأمرين اللذين ذكرهما بارت، يخبران معاً عن مجمل الحاجات الداعية لذلك ويفسرانها.

صحيح إذن أن كثرة من الظواهر الصناعية، هي صور لحضاراتها التي أبدعتها ولمجتمعاتها التي أنتجتها. وقد كانت البلاغة الغربية من اليونان قديماً إلى القرن العشرين، لحظة سقوطها وأفولها وزوالها، صورةً لحضارة طغيانية واستبدادية وقمعية في أحد وجوهها، وأداة استبدادية وطغيانية وقمعية لإرادات عليا تستخدمها قناعاً لها وإعجازاً لعموم الناس، في الوقت نفسه، أن يأتوا بكلام مثلما تأتي به في علو طبقته. وبذلك كانت البلاغة، عبر تاريخها، منعاً للكلام بالكلام، وقمعاً للكلام من حيث هو كلام.

ولكي يكون المرء منسجماً أكثر مع فرضية «الحضارة» التي وضعت لهذه الأطروحة، فإننا نجد أيضاً أن التفسير الذي يقول بسبق الدرس البلاغي على الدرس اللغوي في اليونان قديماً (وهذا ينطبق فيما بعد على كل العصور الغربية الإقطاعية والبرجوازية) يكمن في التكوين المدني والحضاري لليونان نفسها. فقد كانت الديمقراطية فيها تحض على تعلم الخطاب السياسي، كما كان النظام القانوني يحض على تعلم الخطاب القضائي. وإن وجود المسارح كان يحض على تعلم الخطاب الاحتفالي. وهذه مظاهر مدنية وحضارية كفيلة بخلق حاجات تدعو إلى إبداع الخطاب، وإنشاء البلاغة، والتقنين لهما.

وإذا كانت جملة العوامل هذه قد أدت إلى هذا الميلاد، فهل يمكن أن ننظر إلى الحضارات الأخرى بهذا المنظور؟ وبمعنى آخر، نتساءل فنقول: هل يجوز، من منظور علمي، أن نقيس نشوء البلاغة عند الأمم المختلفة بعوامل نشوئها في الحضارة اليونانية والغربية

فقط؟ ثم هناك، من جهة أخرى، أسئلة لا تقل أهمية عن هذه، تقول: هل كل البلاغات عند كل الأمم، وفي كل العصور، هي شيء واحد؟ أليست البلاغة مفهوماً متعدداً، واستعمالاً متبايناً، وحضوراً مختلفاً باختلاف الحضارات التي تنتمي إليها؟ ونطرح، أخيراً، سؤالاً من نمط ثالث يقول: هل يمكن لأمم، مختلفة في نماذجها الحضارية، أن تتلاقى بلاغة إذا تشابهت ظروف نُظُمها سياسة واجتماعاً، وتقاربت مقصداً في هذين الصعيدين؟

إننا لا نتصور أن أي إجابة آنية ومباشرة، أو أي إجابة بالإيجاب على هذه الأسئلة، تفضي بالباحث إلى شيء ذي بال. كما لا نتصور أن مقارنة تعزز هذه الإجابة بدعوى التأثير والتأثر، والاطلاع على أدب اليونان إنّ كثيراً أو قليلاً ستنتهي، أيضاً، إلى إثبات شيء أو نفيه في هذا المجال.

ولقد نجد أنفسنا، توسيعاً لهذا الضيّق من الأمر وخروجاً منه، نقف على ملحظين:

- – **الملحظ الأول**، وهو أن القدر القليل الذي ذكرناه عن الميلاد البلاغي في اليونان، يكشف بما فيه الكفاية، كيف تم استيعاب الديموقراطية والبلاغة معاً لصالح القهر والاستبداد، اللذين هما أيضاً من مظاهر المدنية في تاريخ الشعوب، وتاريخ الحضارات. فالديموقراطية التي هي حكم الشعب بالشعب، لم تكن كذلك في اليونان، وإن كان هذا القول هو واجهتها. ولذا نجد عند التأمل أن الديموقراطية والبلاغة، لم تكونا ملكاً متاحاً لكل أبناء الشعب، ولكنهما كانتا فقط لطبقة معينة

من طبقات الشعب، ولفئة خاصة من خواص الناس. وهذا أمر معروف، والمراجع التي تتحدث عنه كثيرة. ولذا، فإننا حيث نتحدث عن الديموقراطية والبلاغة بوصفهما مميزات حضارية في اليونان القديم، فإننا نتحدث عنهما في الآن ذاته بوصفهما تمييزاً طبقياً واستبداداً قهرياً أسسته تلك الحضارة وأنزلته في بنيانها المدني والمديني.

- – **الملحظ الثاني**، وهو أن تاريخ الأمم الحضاري: فكراً وعقلاً، علماً ومعرفة، خلقاً وإبداعاً عبارة عن شبكة من العلاقات والتواشجات والوظائف والأصول، يصعب تحديدها بدقة. ولكن ثمة أمر ليس الشأن فيه كذلك. فنحن نستطيع أن لا ننظر إلى التاريخ الحضاري للأمم بوصفه سرداً وتعاقباً، ولكن بوصفه آنية. وإذا كان هذا هكذا، فإن حضارات الأمم ستظهر بوصفها تجليات وممارسات. وسنعمد حينئذ، إلى تفكيكها لكي نقف على بناها ونماذجها. وبهذا يصبح تاريخ الأمم الحضاري وتاريخ العلم في هذه الحضارات هو تاريخ البنى والنماذج في كل آن من الآنات، وليس تاريخ الوقائع والأخبار سرداً وتعاقباً في الزمان. وإذا صح هذا الافتراض، فسنجد أن فيه تكمن، من وجهة نظرنا، أهم نزعة تأصيلية وتأسيلية. ومن هنا، فإننا نميل في تحديد مثل هذه الأمور، إلى تتبع البنى والنماذج في البحث عن الأصول، لا إلى تتبع الوقائع والممارسات، لأن البنى والنماذج هي انعكاس حقيقي للحضارات. وهي إذ تكون كذلك، فإنها لا تعرف غير هذا أصلاً لها. ثم إنها تكشف، بهذه

الصورة، عن مدى التطابق أو الاختلاف بين حضارتين أو بين تيارين فكريين، أو بين أي شيء آخر.

ويمكن أن نضيف إلى ما سلف فنقول: إن الأمم الحضارية، كالأمة الصينية واليابانية والهندية والعربية الإسلامية: والتي عرفت في التاريخ بنشاط خلاق روحاً وعقلاً، فكراً وعلماً، لهي أمم قادرة على تحويل ما تستقبله من الآخر وتتلقاه إلى خاصة من خواصها، وإلى شيء من أشيائها، وإلى خلق من خلقها. ويعود الأمر في هذا إلى قوانين التكوين لحضاراتها، وقدرة هذه القوانين على الخلق والإبداع، والتحويل والإنتاج. وإن هذا كله ليعطيها القدرة لكي تتحكم بما تتلقاه. فهي إما أن تزيد عليه ما ترى أنه نقص فيه وكمال فيها، وإما أن تيسره لوظائف جديدة عليه تتطلبها خصوصياتها الثقافية، وإما أن تطوره وتحدث فيه تغييرات جوهرية فتعيده، والحال كذلك، من بعد خلق خلقاً آخر.

إن قوانين التكوين هذه هي التي تجعل من هذه الأمم كينونات متميزة، وهويات مستقلة، وهي التي تعطيها ثباتاً بنيوياً (وليس تمركزاً على الذات) في أكثر لحظاتها انفتاحاً على الآخر، وأشدها استقبالاً للأفكار، وفي أرقى حالاتها وأوسعها أخذاً للنظريات وللممارسات: العقلية والفلسفية، العلمية والمعرفية، الروحية والأدبية.

ونحن نعتقد كذلك، أن الحضارات تلتقي في بعض الأمور وتتضايف. فالإنسان، في كل زمان ومكان، بعض من بعض، والروح والعقل فيه رحم من رحم، وهما لكل جنس الإنسان. ولذا، فإن

الحضارات لا تخلو من قرابة ونسب. ولكننا نعتقد أيضاً، بالإضافة إلى هذا وفي الوقت نفسه، أن لكل حضارة قوانين تكوينها الخاص كما أسلفنا، ولا يوجد في هذا تناقض. ونرى، من هذا المنطلق، أن ما ينطبق على حضارة لا يعد بالضرورة مقياساً يصلح أن نقيس به نشوء علم ومولد فكرة في الحضارات الأخرى. وإذا كان هذا هكذا، فإنه لا يجوز أن نعمم أسلوب النظر عند اليونان وفي الغرب إلى ما قبل العصر الحديث، على أسلوب النظر عند العرب قبل الإسلام وبعده، وإن كان يمكن للحضارات أن تتضايف في بعض الأمور، كما ذكرنا.

ومع ذلك، فثمة نفر من الباحثين العرب والمستشرقين، قعد بهم قصر نظرهم فجعلوا اليونان مقياساً، به فسروا كل ماجد عند العرب من فكر وصناعة إنّ في علوم الفلسفة وإنّ في علوم البلاغة والأدب. وذهبوا من خلال أبحاث، لا شك أنها قيمة، إلى إثبات ما ذهبوا إليه وتأكيده. وهذا أمر لا يستقيم عقلاً، ولا يقبل نقلاً، ولا يصح علماً.

صحيح أن الفلسفة، والبلاغة، وبعض الأنماط الأسطورية القديمة في بناء العقيدة وشخصيتها، قد لاقت عند بعض الفئات والفرق، كالمعتزلة والباطنية وغيرهما، ضمن الثقافة العربية الإسلامية، أرضاً خصبة للنمو ومجالاً رحباً للازدهار، وذلك لأسباب سياسية وربما عنصرية معروفة، ولكن التعميم حتى بالنسبة إلى هؤلاء أمر يحتاج إلى فضل تأمل ونظر. فنحن، كما سنرى، لسنا متأكدين من فاعلية ما نقلوه ومقدار الأثر الذي تركوه ضمن الثقافة العربية الإسلامية عموماً. ثم إننا، إذ نقول

هذا، فلأن الدرس العلمي اللغوي الذي بدأه العرب، قد ظل مؤثراً وفاعلاً بنسبة أكبر حتى عند هؤلاء الذين نقلوا أو تأثروا بطريقة أو بأخرى. ولعلنا نخص الجاحظ وقدامة بن جعفر بالذكر، ونضعهما على رأس الأعلام، فنرى أنهما، على الرغم من تأثرهما، قد ظلا، وبقوة، مسلمين عقلاً وقلباً وعربيين لساناً وبياناً، بل إنه ليمكن القول إن العربية لتجد بيانها، بلا منازع، عند الجاحظ والإسلامية كذلك، هي عنده في أنصع صورة.

ونجد، من بين أولئك الذين عمموا دون أن ينتبهوا إلى أصل ثابت من أصول البحث العلمي والدرس المقارن، بالإضافة إلى طه حسين وغيره، شكري عياد. فهو لم يول المكونات الخاصة للحضارة العربية الإسلامية اهتماماً، بل إننا لا نجازف إذا قلنا إنه - رحمه الله - أسقط هذه المكونات من تفكيره، ففاته بذلك ما يحتاجه العالم من تدقيق يرفع الشك، ومنهج تظهر الحقائق به وتتجلي. وليس لدينا دليل أثبت من قول قاله بصيغة تعميمية: «فالبلاغيون أنشؤوا علمهم في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي - حتى في الموضوعات الأدبية - ولخدمة الخطابة أكثر من خدمة النص الشعري. ولذلك، فإن أهم عنصر في ظروف القول عندهم هو الحالة العقلية للمخاطب»[2].

ويستفز مثل هذا الطرح أسئلة كثيرة. فعن أي منطق كان يتحدث؟ وعن أي تفكير علمي؟ ومن هو المخاطب المقصود بهذا القول؟ وإذا كانت البلاغة عند البلاغيين لخدمة النص الشعري أكثر مما هي لخدمة الخطابة، أي بمقلوب ما قال، فهل يغير هذا

من البلاغة شيئاً؟ ألم تقم البلاغة صناعة وفناً خدمة لأمر آخر غير المنطق وغير العلم وغير الخطابة بوصفها لغة وتعبيراً؟ يقول «كارل بوبر» في كتابه «منطق الكشف العلمي»: «إنه لأمر بعيد عن البدهية، من وجهة نظر منطقية، أن نبرر لنفسنا مقولات عامة انطلاقاً من مقولات خاصة مهما كان عددها. إذ ما يهم أن يكون عدد الوزات ذات اللون الأبيض كبيراً؟ إن هذا ليس مبرراً لكي نستنتج أن كل الوزات ذات لون أبيض»[3].

2 - **البلاغة العربية: إعادة بناء:**

حين نبحث عن مولد البلاغة عربياً، نرى لزاماً على البحث أن يسير في اتجاهين: الشعر والقرآن. غير أن الكلام عن القضايا التي طرحها القرآن أولى بالتقديم، وإنّ كان الشعر العربي أقدم في وجوده وأسبق. وثمة، على الأقل، سببان لهذا الأمر: الأول، لأن العرب قبل الإسلام لم يكونوا على صلة من أي نوع بعلم طرح المسائل، أو بالبحث المنظم منهجاً ومعرفة، توازي (أو تقترب من البحث والنظر والطرح: إبداعاً واشتغالاً، إنتاجاً وممارسة) ما عرفته أمم أخرى في ميادين تفكرها المتعددة كاليونان مثلاً. وما نقوله لا يعدو كونه توصيفاً وليس حكماً أو تقييماً. وأما الثاني، فلأن البحث في القرآن كان هو الدافع للبحث في الشعر واللغة، أو بمعنى أدق كان هو الدافع للبحث في اللغة عموماً، وفي لغة الشعر خصوصاً.

ولقد نستطيع أن نضيف نقطة أخرى من غير أن نتعمق فيها (إذ لنا فيها دراسة سابقة)، فنقول: إذا كان القرآن هو الدافع للبحث في لغة الشعر، فإن القرآن أيضاً كان سبباً إليه يعود فضل

خلق الحضارة العربية الإسلامية وتوجيهها. وبهذا، فقد كان منذ البدء عقلاً مكوِّناً نشأ عنه عقل مكوَّن تمثل في المعرفة العلمية تكويناً وتقانة وآلة إنجاز. فخرج به العرب والمسلمون من كونهم أمة أمية على صعيد البحث المنظم منهجاً ومعرفة إلى كونهم أمة عالمة، تقيم الأصول والقواعد في البحث، وتضع النظريات، وتبدع المفاهيم.

واستطراداً لهذا نقول، لقد كان للإشكاليات التي طرحها أهل المذاهب والفرق، بعد أن تكوَّنوا بحضارة القرآن عقلاً باحثاً، ونظرية، ومفهوماً، كبيرُ الأثر في تقوية الدرس اللغوي وتعميقه. وحظيت الدراسات الأدبية والبلاغية، جراء ذلك، بنصيب وافر من النظر والتدبر والعناية، وتركت من ورائها موروثاً ضخماً هائلاً لما يزل حياً ومفتوحاً على آفاق جديدة. وكذلك، فقد تأثرت هذه الدراسات بطرق الباحثين في القرآن لغة وكلاماً (بمصطلح سوسير)، ونظماً وأداء (بالمصطلح العربي)، كما تأثرت بطرق الباحثين قراءة للعلامة اللغوية. وقد ساعد على ذلك أيضاً أن القاطع المشترك بين الدرس القرآني والدرس الأدبي، كان يقوم على محور واحد هو محور اللغة. وأدى هذا الأمر إلى تكوين نقاد للأدب، اختصموا به، وعملوا على وضع أسس لدرسه، ومعايير لنقده[4].

أ - القرآن والأفق الحضاري للغة:

لكي نوضح ما نقصد بقولنا « القرآن والأفق الحضاري للغة »في الثقافة العربية الإسلامية، نرى لزاماً أن نقف على تعريفين أو تحديدين: الأول، ويخص « الأفق الحضاري » فقط. الثاني، ويخص « الأفق الحضاري للغة».

• - الأفق الحضاري:

الأفق، في العلوم الإنسانية، حيز أو مكان افتراضي. والحضارة تتألف من مجوع أربعة عناصر: المبادئ (الأفكار، المعتقدات، الأساطير، المعارف، العلوم، إلى آخره)، والإنسان، والمكان، والزمان. وعلى هذا يكون « الأفق الحضاري» هو جدل المبادئ والإنسان في المكان وفي الزمان.

ولقد ذكرنا في بداية هذه الدراسة أن «الظواهر التي تبتدعها الإنسانية فتكون لها خلقاً، لا تُفهم حضوراً في المكان، ولا تُفسر وجوداً في الزمان إلا على ضوء الحضارات التي تقف خلف إبداعها، والسبب في ذلك لأن كثيراً منها هي صور لحضاراتها».

وهذا صحيح، وإنه ليرقى إلى مرتبة المسلمات والقوانين ولكن إذا كان هذا ينطبق على الشعر في العصر الجاهلي، فلأن الشعر خَلْقٌ جُعل ميسراً لما ابتدعته له الإنسانية العربية وحضارتها في ذلك العصر. بيد أن هذا لا ينطبق على القرآن. والسبب جد بسيط عندما يتم التأمل فيه. فالقرآن ليس صورة لحضارة أمة كانت على ما كانت عليه، ولا هو خلق من خلقها جعل ميسراً لما ابتدعته له. بل إنه نقيض لما كانت عليه، ومفارق لكل صورها وخلقها وما جعلت ميسرة له. ولعلنا نستطيع أن نوجز كيف كان ذلك، في أربع نقاط:

1 - يشكل القرآن قطيعة جذرية وكلية مع حضارة المكان الذي أنزل فيه، وليس تواصلاً معها. وإن هذا ليتجلى على الصعد الآتية: اللغوية، والعقدية، ونظم الحياة. ولذا، يصح أن يقال فيه إنه مفارق مباين. وإذا كان هو كذلك، فلا عجب أن يكون مصطلح «الفرقان» من أسمائه الواصفة.

2 - القرآن كتاب به قامت حضارة أمة، وليس كتاباً أقامته حضارة أمة. وهاهنا تكمن مفارقته واختلافه عن الشعر قبل الإسلام وبعده. بل ها هنا تكمن مفارقته ومخالفته لكل أشكال التعبير. ولذا، فإن القرآن يعد على هذا الصعيد فرادة ليس في التاريخ الحضاري للعرب فحسب، بل للتاريخ الإنساني كله.

3 - إن ما جاء بعد القرآن، في المكان العربي والإسلامي، يمثل، على صعيد اللغة والعقيدة ونظم الحياة، صورة لحضارة أقامها على ما أراد خلقاً وإبداعاً. وهذا يعني أن الأشياء به تكون بعد أن لم تكن، ولا يكون بالأشياء. ولقد نعلم بهذا أنه هو الذي يعطي للأشياء مفهومها حضوراً في المكان، وتفسيرها وجوداً في الزمان، وهو الذي يجعل لها افقاً حضارياً به تكون.

4 - ونرى، أخيراً، أن القرآن كتاب قد نقل المجتمع من مجتمع يتعامل مع الظوهر إلى مجتمع يتعامل مع القوانين المنتجة للظواهر، ومن مجتمع يكدس الأشياء إلى مجتمع ينظم الأشياء، ومن مجتمع يتحسس الوقائع في الأعيان إلى مجتمع يقيم متصور الوقائع في الأذهان. وبقول موجز، لقد جعل القرآن من العقلانية أفقاً حضارياً لقيام المجتمعات، وذلك بتحفيزه لإقامة المتصورات عن الوقائع بديلاً.

- **- الأفق الحضاري للغة:**

إذا كان الأفق هو الحيز أو المكان، فإن الأفق الحضاري للغة هو المكان الذي يُنظر فيه إلى اللغة بوصفها نظاماً يعكس أداؤه أداء الحضارة ونظامها إذ تعبر عن نفسها في زمن معين.

وسبق أن قلنا إن القرآن يشكل قطيعة جذرية مع حضارة المكان الذي انزل فيه. ولقد رأينا أن هذه القطيعة تتجلى على حضارة المكان الذي أنزل فيه. ولقد رأينا أن هذه القطيعة تتجلى على أصعدة عديدة، ومنها الصعيد اللغوي. فاللغة في العصر الجاهلي، كانت قد استقرت تكويناً في أفق حضاري خاص بذاك الزمان. وقد كان الشعر والنثر الخطابي يمثلان مكونين حقيقيين للغة فيه، بل لم يكن للأفق الحضاري الجاهلي مكوِّناً لغوياً غيرهما. فلما نزل القرآن زاحمهما في التكوين، ليس بوصفه ثالث اثنين، ولكن بوصفه مكوِّناً متميزاً بنفسه ومتفرداً بسماته، ومن ثمَّ، فقد أعاد تشكيلَهُ وتركيبُهُ ونظمُهُ تشكيلَ اللغة (مبدئياً على الأقل، تشكيك لغته هو) وتركيبها ونظمها على نحو شكل قطيعة مع لغة التكوين الشعري والنثري. وبهذا، فقد ميز نفسه بانتمائه إلى أفق حضاري آخر، فأبدع أداؤه أداءَ الحضارة الجديدة ونظامها، كما أبدعت هذه إذ عبرت به عن نفسها زمنها الحضاري الخاص، وانقطعت عن الزمن الحضاري السابق عليهما. وهكذا، فقد قامت لغته على غير مثال، وصارت صورة ذاتها فرادة.

ولقد نفهم على ضوء هذا المتصور لماذا ابتدأ الدرس اللغوي، بمعناه العلمي، عند العرب بدراسة اللغة وليس بدراسة البلاغة. فالقرآن بمقدار ما كان يؤسس لنهوض حضاري جديد، كان يقيم قطيعة من كل نوع وعلى كل صعيد مع قيم الحضارة السابقة عليه ونماذجها اللغوية الصانعة للنصوص المعبرة عنها.

ولقد استنهض هذا جهد العلماء منذ بداية القرن الهجري الأول، بل ربما أيضاً منذ بداية التنزيل، لأنه من غير هذا ما كان

يمكن فهم القرآن لغة، كما أنه من غيره ما كان يمكن استنباط الأحكام شريعة، أو تنزيل القرآن على الواقع حكماً وعبادة.

ب - البلاغة مراجعة نقدية:

نود أن نجري، ونحن في وقفتنا هذه بين يدي البلاغة نشأة وتطوراً، مراجعة نقدية، تتناسب حجماً وعمقاً مع الإيجاز الذي نحن فيه. فالنقد أبين للمقاصد وأجلى للمفاهيم. ثم إن النقد هو سبيل العلم في حصوله.

والكتاب الذي نريد أن ندخل به إلى نشأة البلاغة وتطورها، هو كتاب المغفور له الدكتور شوقي ضيف «البلاغة – تطور وتاريخ». ولكي يكون لنا ما نريد، نظراً في النشأة ونقداً للتطور، نود أن نقف على قول لتودوروف، لنؤسس به منطقنا. إنه يقول متكلماً عن مولد البلاغة الغربية: «يعد مولد البلاغة، بوصفها مبحثاً خاصاً، الشاهدَ الأول، في التقاليد الغربية، على التفكير في اللغة»[5].

فماذا يقول، في مقابل هذا، في التقاليد العربية، باحثنا العظيم شوقي ضيف رحمه الله؟ إنه يقول: «بلغ العرب في الجاهلية مرتبة رفيعة من البلاغة والبيان، وقد صوّر الذكر الحكيم ذلك في غير موضع منه من مثل: ﴿**الرحمن علَّم القرآن خلق الإنسان علمه البيان**﴾، ﴿**وإن يقولوا تسمع لقولهم**﴾، ﴿**ومن الناس من يعجبك قوله في الحياة الدنيا**﴾. كما صور شدة عارضتهم وقوتهم في الحجاج والجدل بمثل: ﴿**فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد**﴾، ﴿**ما ضربوه لك إلا جدلاً بل هم قوم خصمون**﴾. ومن أكبر الدلالة على ما حذقوه من حسن البيان أنّ كانت معجزة

الرسول الكريم وحجته القاطعة لهم أنْ دعا أقصاهم وأدناهم إلى معارضة القرآن في بلاغته الباهرة. وهي دعوة تدل في وضوح على ما أتوه من اللَّسن والفصاحة والقدرة على حَوْك الكلام، كما تدل على بصرهم بتمييز أقدار الألفاظ والمعاني وتبيُّن ما يجري فيها من جودة الإفهام وبلاغة التعبير. ويُرْوَى أن الولد بن المغيرة أحد خصوم الرسول صلى الله عليه وسلم الألدَّاء استمع إليه وهو يتلو بعض آي القرآن، فقال: (والله لقد سمعت من محمد كلاماً، ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، وإن له لحلاوة، وإن عليه لطُلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسلفه لمغدق)[6].

ولعله من المفيد، قبل البدء بتفكيك مقولة شوقي ضيف، أن نوطئ بتمهيد نضع فيه الحافز الدافع لهذا الاختيار. وإنه ليتمثل، كما نرى، في نقاط أربع:

- **الأولى**، وتتعلق بنظرية القراءة. فالنظر منهجاً وتحليلاً وتفكيكاً، يجب أن لا يكون، في أي قضية من القضايا، سرداً تعاقبياً يسير خطياً مع تاريخ الوقائع والأحداث، فيبدأ بما بدأت به وينتهي إلى ما انتهت إليه، ولكن عليه أن يبدأ بحثاً عن نوعين من العلاقات في إطار تصور بنيوي:

1 - العلاقات التكوينية التي تنتج هذه القضية في آنية زمانية محددة.

2 - العلاقات المتضايفة التي تقيمها هذه القضية مع قضايا أخرى فتشكل وإياها نسقاً في الآنية الزمانية لقراءتها.

- **الثانية**، وتتعلق معرفياً بطرح سؤال الوجود: لماذا البلاغة في البدء والنشأة، ولماذا البلاغة في التطور والتاريخ، ولماذا البلاغة الآن؟

ثم هل هي مادة تكوينية في اللغة فتعد أصلاً في بناء النصوص، أم هي مادة مضافة لمتصور بحثي تقرأ به النصوص؟

- **الثالثة**، وتتعلق بالتوصيف الدقيق الموجز (ولكن للأسف غير النقدي) الذي قدمه المرحوم شوقي ضيف، والذي يغني حقيقة عن كثير.
- **الرابعة**، وتتعلق بمعاصرة شوقي ضيف لقراءتنا. وهذه نقطة اعتبارية في الواقع. فنقدنا وتفكيكنا سينصب، والحال كذلك، ليس على السلف ولا على التراث، ولكن على معاصر لم يستخدم أي أدوات منهجية معاصرة له في قراءة الموروث البلاغي لسانياً وعلاماتياً وأسلوبياً، كما لم يستخدم أي متصور نظري تجريبي أو عقلاني، ولا أي إجراء عملي استقرائي أو استنباطي. إذ جل ما قام به أنه كان جامع مادة، فكان بهذا قدوة (غير محمودة) لجل الباحثين في البلاغة نشأة وتطوراً وتاريخاً.

وإذا عدنا، بعد هذه التوطئة، إلى مقالة شوقي ضيف بنظر تحليلي تفكيكي نقدي، فسنقف فيها على ما يأتي:

1 – إنه يقول: «بلغ العرب في الجاهلية مرتبة رفيعة في البلاغة». وهذا قول قال به غير واحد قبل شوقي ضيف من السلف ومن الخلف الذين احتذوا حذوهم. ولقد نرى فيه تعمية وإبهاماً، وتعميماً للبس. والأسئلة التي تطرح بهذا الخصوص هي: ما المقصود بالمصطلح «بلاغة» في قول شوقي ضيف؟ هل هي بلاغة الكلام، فتكون، والحل كذلك، كلمة تداولية عامة من كلمات اللغة، فتعني الفصاحة والبيان والقول الفني الراقي؟

أم هي مصطلح دال على «مبحث خاص» بالمعنى الذي ذهب إليه تودورف كما رأينا؟ وإذا كان العرب، في جاهليتهم، قد بلغوا هذا المبلغ من البلاغة، فلماذا لم تقم عندهم مباحث فيها، بالمعنى التقني للكلمة، كما كان عند اليونان والأقوام المحيطين بهم؟ وأخيراً، هل قول شوقي ضيف هذا، وما هو مثيل له عند من سبقوه، يدل أن البلاغة هي الشاهد الأول على التفكير اللغوي في التقاليد البحثية العربية (التي وجدت لاحقاً)؟

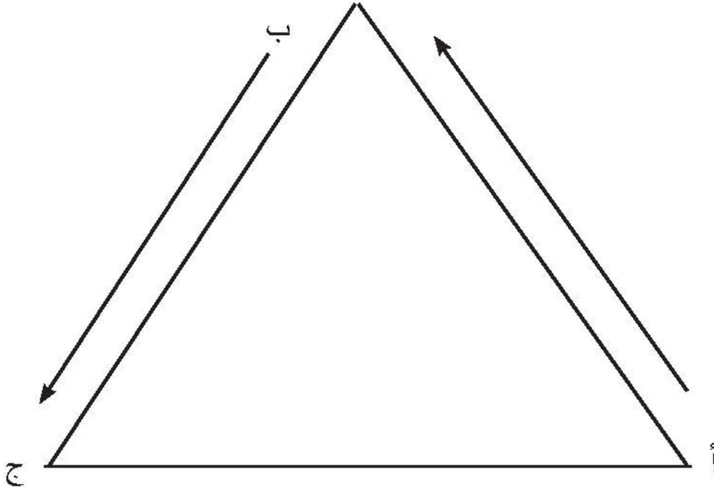
2 - وإذا كانت البلاغة هي الشاهد الأول على التفكير اللغوي في التقاليد البحثية العربية، افتراضاً، فإننا نعلم، كما قلنا في بداية هذه الدراسة، أن الظواهر التي تبتدعها الإنسانية فتكون لها خلقاً، لا تُفهم حضوراً في المكان، ولا تفسر وجوداً في الزمان إلا على ضوء الحضارات التي تقف خلف إبداعها. كما قلنا أيضاً إن كثيراً من الظواهر هي صور لحضاراتها، والبلاغة واحدة من تلك الظواهر. وإذا كان هذا هكذا، فأي حضارة كانت في العصر الجاهلي يمكن أن نتكلم عنها؟ ونحن إذا كنا لا ننفي وجود حضارة بمعنى من المعاني، فما هي مفاعيلها فكراً واجتماعاً، وعقلاً وعلماً؟ ثم هل كانت تلك الحضارة مؤهلة فكراً واجتماعاً لإنتاج البلاغة في خطابها؟ وكذلك، هل كانت مؤهلة عقلاً وعلماً لوضع مبحث علمي ودرس معرفي خاص بالبلاغة على نحو ما فعلت يونان على يد أرسطو وغيره، أو على نحو ما فعلت الحضارات الآسيوية القديمة كالحضارة الهندية أو الصينية مثلاً؟

3 – إن الحضارة ومفاعيلها في إنتاج الخطاب الشعري، لأمر قد جعله المرحوم شوقي ضيف صمتاً. وكذلك كان الباحثون العرب مثل فعله يفعلون. وإننا لنقول عن الشعر العربي قبل الإسلام، كان صورة لبقايا حضارات قديمة سادت وبادت تاركة منها بقايا، تخبر عن حقيقتها الحضارية وعن عصبها الذي لا تقوم الحضارات إلا به، وذلك على اختلافها وتنوعها. وإن ما ظل منها حياً، واحتضنته القصيدة حتى بعد مجيء الإسلام بقرون، بل أيضاً إلى يومنا هذا، هو النسق والنظام، أي نسق قيام القصيدة ثقافة ونظام حدوثها لغة. وإننا لنجد في النسق والنظام، ثقافة ولغة، صورة لنسق تلك الحضارات التي أنتجتهما ونظامها(7). وما القصائد الطللية في نوعٍ أدائها ووظائفها العلامية (السيميولوجية)، نسقاً ونظاماً، سوى علامة دالة على ذلك. ولكن هذه الحضارات الصحراوية الرائعة، في كل الأحوال، (وهذا يجب التأكيد عليه لكي نتمكن من الفهم) لم تكن منتجة للبلاغة بقدر ما كانت منتجة لخطاب شعري يتسم بسمات أساسية ثلاث:

- **الأولى شعرية**، وبها يقوم الخطاب. وهذه الشعرية كانت تجعل الكلام في القصيدة ينبني، نسقاً ونظاماً، لصالح القصيدة الخاص. وهذا ما يعطيها شكل وجودها ومعناه.
- **الثانية أسلوبية**، وهي سمة تخرج بالشعر من أعراف الكلام السائدة، إلى أعراف به خاصة تتميز بها القصيدة من غيرها من الكلام، ومن غيرها من القصائد، وتجعلها فرادة نفسها في الآن ذاته. ولما كانت بعض ملاحظ السمات الأسلوبية تتضايف في أمثلتها مع بعض ملاحظ السمات

البلاغية وتتعالق، فقد التبس الأمر على الباحثين قديماً وحديثاً، ومنهم شوقي ضيف، وانحازوا إلى البلاغة جهلاً منهم بالبحث الأسلوبي. ولقد نستطيع أن نستدل على ذلك أن الملاحظ الأسلوبية، تعد ملاحظ نقدية أيضاً. ولقد تناولها النقاد العرب على أنها كذلك. ولو أنها كانت بلاغية، أي لم تكن أسلوبية ونقدية، لكان يجب أن تكون ذات طابع تقني ومعياري، وهذا ما لم يكن، ولا يمكن أن يكون.

- **الثالثة سردية**، وهي سمة يحقق النص الشعري، من خلالها، عرضاً لجملة من الوقائع والأحداث المتعاقبة، والتي يشكل عنصر الزمان فيها عمادها. ولقد تُقرأ القصيدة، في هذه الحالة، طولياً من أولها إلى آخرها، ومن آخرها إلى أولها. ويتضمن هذا السرد «صراعاً» يقوي عنصر الدراما فيه الوقائع والأحداث ويدفع بها إلى التحقق على شكل هرمي، تذهب فيه من أسفل إلى الذروة، ومنها تعود هبوطاً إلى النهاية، كما نرى في الترسيمة:



بيد أن هذه السمة الطولية للقصيدة، تترافق مع سمة سردية أخرى تجعل القارئ يقرأ القصيدة أفقياً، أي يقرأها بيتا بيتاً. وهي سمة تركيبية، وفيها يتجه النظر ليس إلى الوقائع والأحداث، ولكن إلى أمرين لغويين:

أ - إلى البنية اللغوية الحاملة للوقائع والأحداث. ونلاحظ أنها بنية غير زمنية أو فوق زمنية (a chronique)، وثابتة.

ب - وإلى الدلالات اللغوية الجزئية، والفرعية، والإيحائية التي يجعل منها نسق القصيدة الثقافي ونظامها اللغوي ضماً، وارتباطاً، وإقامة للعلاقات معنى واحداً وكلاً واحداً ومتماسكاً في إطار الهيكل السردي العام للقصيدة. وبهذا المعنى، ووفقاً لهذا المنظور السردي، فإن معظم قصائد الشعر العربي في العصر الجاهلي، كانت تقرأ على محورين:

أ - محور طولي، ويسمى أصلاً محور الاستبدال، لأن الوقائع والأحداث تتعاقب فيه. ولأنه كذلك، فهو زماني أيضاً. وأما كونه استبدالياً، فلأن الوقائع والأحداث بعضها يحل فيه مكان بعض على نحو استبدالي يرافق تقدم السرد وتطوره. وأما كونه زمانياً، فلأن كل ما يتعاقب من وقائع وأحداث، إنما يتعاقب داخل الزمان وليس خارجه. ولهذا، فهو يوصف أيضاً بأنه تعاقبي (دياكروني).

ب - محور أفقي، ويسمى أصلاً محور التركيب. وهو محور آني في زمانه (أي سانكروني)، لأن الكلمات فيه تقيم علاقات آنية فيما بينها ترافق زمن الحدث الذي تقوله ولا تقيم فيه علاقات تعاقبية ترافق أزمنة وقوع الوقائع والأحداث

وتعاقبها. وإنها لتقيمها إنّ على مقتضى الأعراف النحوية السائدة في التركيب، وإنّ عدولاً عنها وانزياحاً إلى غيرها بانضباط نحوي بديل، يقيمه لها نظام لغة القصيدة على ما يشاء، خدمة لفرادتها وابتداعاً لخصوصيتها وتميزها. وبذا، فإن البيت الشعري الذي هو ناتج التركيب، ما إنّ يتم حصولاً واكتمالاً بعلاقاته الداخلية بين مجموع ألفاظه، مشكلاً بذلك وحدة دلالية مغلقة بنيوياً، حتى ينفتح على علاقات دلالية أخرى، خارجية هذه المرة، تربطه سياقاً ونسقاً بما قبله وما بعده، وتحوله مع كل البيات الأخرى إلى وحدة نصية متكاملة خطاباً، ومتماسكة نحواً، ومنسجمة دلالة، وتتنزل بيتاً بيتاً على مثال الوقائع والأحداث التي تروى تعاقبياً في محور الاستبدال.

واتفاقاً مع هذا المنظور السردي للقصيدة الجاهلية الطللية، فإننا نقف بنيوياً، إذن، على محورين، تكشف عنهما الترسيمة الآتية:

محور الاستبدال
(محو طولي)

وقائع تعاقبية

محور التركيب (محور أفقي)
علاقات بين الألفاظ

ونلاحظ ان لكل محور من هذين المحورين خصائصه وعمله، كما بينا. وهما يتراكبان معاً في بناء القصيدة الطللية ومعمارها.

4 – يستشهد شوقي ضيف ببعض الآيات، زاعماً أن القرآن يصور بلاغة العرب، وذلك كما في قوله تعالى: « الرحمن، علّم القرآن، خلق الإنسان، علمه البيان »، وغير هذه من الآيات. ونحن نرى أن هذه الآيات لا تصور بلاغة العرب ولا تشير إلى هذا الأمر. ولذا، فإن توجيه معاني الآيات نحو مقاصد لم تجعل لها، ليس أمراً محموداً أو مقبولاً.

5 – ومن هذا القبيل الفادح، هو الزعم أيضاً بأن القرآن دعا الناس «أقصاهم وأدناهم إلى معارضته في بلاغته». وهذا مرفوض وغير صحيح، والقرآن لا يشتمل على مثل هذه الدعوة. فمن أي جاء هذا الزعم؟ وما هي أدلته؟ ثم لو أخذنا بمعيار البلاغة كما نعرفها الآن، فهل كل القرآن في كل آياته ينطبق على المعيار البلاغي؟ أليس في هذا أيضاً جنوح وتشويه لحقائق القرآن؟

6 – يأتي شوقي ضيف بكلام الوليد بن المغيرة الذي قاله بعدما سمع القرآن، ثم يقول معلقاً عليه: «وفي كلام الوليد ما يُظْهرنا على أنهم كانوا يُعربون عن إعجابهم ببلاغة القول في تصاوير بيانية».

ولنا على هذا القول عدة ملاحظات، نذكر منها:

أولاً – كنا نتمنى أن يذكر شوقي ضيف الآيات التي سمعها الوليد بن المغيرة. وهي لا شك معروفة ومذكورة في بعض كتب السيرة وفي بعض كتب التفسير، فذلك أدل وأبين، وفيه إخراج لنا من الغموض والتعمية إلى الوضوح والجلاء.

ثانياً - إننا لا نرى في إفتتان الوليد بن المغيرة ما يدل على شيء اسمه « البلاغة» لا بالمصطلح، ولا بالمعنى، ولا بالإشارة.

وهذا إدعاء يشبه التحريف والتشويه والتزوير. فالرجل، كما نرى، امتدح القرآن ذاته لذاته، ولم يمتدحه لمفهوم هو يظنه فيه، أو لشيء آخر يراه في بعضه ولا يراه في كله، أو لخلة أو صفة وقف عليها.

ثالثاً - إن وصف أي كلام وتثمينه بعد وصفه، لا يعد بأي معيار من المعايير نظراً بلاغياً، وإنما يعد نظراً نقدياً. فكيف اختلط في هذا النص وهذا الموضع، عند شوقي ضيف وعند غيره من الدارسين العالمين الأفذاذ، ما هو مَلاحظ نقدية ومَلاحظ بلاغية؟ أليس ثمة فرق بين الميدانين، قديماً وحديثاً على وجه الخصوص؟ ثم إذا عدنا إلى اللغة التثمينية لتلك الفترة من الزمن، فإننا لن نرصد في لغة أحد على الإطلاق مصطلح « البلاغة »، فكيف جُعِلَ من مصطلحاتهم النقدية وأدواتهم التوصيفية؟

رابعاً - لقد حدد الجاحظ أوصافاً يستخدمونها في توصيف الكلام، ومنها قوله: «برود العصْب»، و«الموشى»، و«الحلل» و«الديباج»، و«الوشي». وأما المغيره نفسه، فقد استخدم ألفاظاً مثل: «الحلاوة»، و«الطلاوة»، بل لقد استخدم تعبيرات مثل: «إن أعلاه لمثمر»، و«إن أسفله لمغدق». وشاعت كذلك ألفاظ أخرى تحمل هذه المعاني أو ما هو قريب منها.

والخاتمة التي يمكن للمرء أن يخلص إليها هي أن السلف في الجاهلية وصدر الإسلام، ما كانوا يعرفون عن البلاغة، بمفهومها

التقني الذي حددته القرون اللاحقة، شيئاً. كما إن الادعاء بأن القرآن قد تحدى العرب ببلاغته، إنّ هو إلا افتراض لا يملك في الواقع أدلة تسنده.

ج - البلاغة: المولد والنشأة والتطور

1 - المولد والنشأة:

بعد النقد الموجز والمركز الذي قُدِّم، يجد المرء نفسه يعوم في خضم عميق من الأسئلة، منها مثلاً: ما هو التاريخ الحقيقي لظهور البلاغة في الزمن الحضاري العربي؟ وأي الأمكنة كان حاضناً ثقافياً ومدنياً لهذا الظهور؟ وهل المكان علامة حضارية تقرأ في الزمان؟ ولماذا استُخدِمت البلاغةُ صفة للإبداع شعراً، وصفه للإعجاز قرآناً؟ وهل كانت البلاغة تمثل منظوراً مستقلاً بنفسه، كما تبدو اليوم ظاهرياً أنها كذلك، أم كانت جزءاً من جهاز مفاهيمي متكامل؟ وهناك أسئلة أخرى مهمة من هذا القبيل. ولكن ثمة أسئلة، هي بالفعل أسئلة الوجود بالنسبة إلى البلاغة. ولذا نبادر فنطرحها. إنها تقول:

إذا كانت البلاغة ترتبط بتاريخ معين وبمكان حضاري معين، وهما ضروريان لوجودها مولداً ونشوءاً وتطوراً، فمن هي الفئة الفكرية، أو العقدية، أو المذهبية التي كانت حاملة لها ومولدة؟ وما هي الإيديولوجيا، أي المنظومة الفكرية، التي تصوغ بها هذه الفئة إطارها المعرفي، وتتخذ، بسبب ذلك، من البلاغة منظوراً وأداة تستعين بهما على صوغ هذا الإطار؟ وماهو زمانها وأين هو مكانها؟

ولقد نرانا نخوض في الإجابة فنقول: ثمة طريقان لمولد فكرة ونشوئها في أي حضارة من الحضارات:

- - **الأول**، وتلد الفكرة فيه من داخل الجسد الحضاري. فهي تبدأ رشيماً، أو علقةً مخلَّقةً وغير مخلقة، ثم تنمو نمواً طبيعياً، يساعدها في ذلك رحم من المناخات العقلية والثقافية، التي يوفرها عادة الأفق الحضاري ذاته.
- - **الثاني**، وتجلب الفكرة إليه من خارج الجسد الحضاري، فتغرس فيه غرساً يانعاً ومثمراً. ولكن هذا أسبابه كثيرة. ونلاحظ أنه إذا حدث هذا، وجيء بالفكرة من خارج الجسد الحضاري لتغرس فيه، فإن الفكرة ستقف على مفترق طرق عديدة، وهذا هو شأن كل الأفكار المهاجرة نحو أجساد حضارية أخرى:

أ – **الطريق الأول**، ويتقبلها فيه الجسد الحضاري، فيتبناها عقلاً، ويصقلها ثقافة، ويتعهدها حضارة، ويظل فيها حملاً ومعالجة حتى تغدو أصلاً فيه، ومنتجاً من منتجاته، تماماً كذلك التي ولدت فيه نطفة، ثم علقة، ثم نمت وتطورت. ولقد يمثل هذا النوع من الهجرة نحو الحضارات الأخرى، الإسلامُ نفسه، حيث رأينا أنه غدا مكوِّناً أصيلاً، وفي بعض الأحيان وحيداً، في جسد حضارات عديدة، متنوعة ومختلفة.

ب – **الطريق الثاني**، ويرفضها فيه الجسد الحضاري في عمومه، فتذوي، وتذهب إلى كمون، أو تموت نهائياً

فلايبقى منها في ذاكرة الجسد سوى الذكرى، أو علامات تشهد على مرورها فيه. ولنا في الماركسية مثل قائم أمام أعيننا في روسيا، وفي بلدان المعسكر الروسي أو الشرقي البائد، كما لنا بالفاطمية في مصر مثل آخر، وإن كان أقدم عهداً.

ج - الطريق الثالث، ويرفضها فيه الجسد الحضاري في غالبيته، باستثناء ثلة منه تمثل « مجتمع النخبة المثقفة والعالمة « وهذه الثلة غالباً ما تكون هي الحاملة لهذه الفكرة من الخارج. وتتمثل هذه النخبة في المجتمع العربي، بالمعتزلة. وذلك في الفترة التي تبدأ من أواخر القرن الهجري الأول وبداية الثاني.

وقد جعلنا هذا التمثيل بالمعتزلة لسببين:

1 - لأنهم مقصد كلامنا عن البلاغة، ولأنهم كانوا وراء استحداثها في الثقافة العربية مولداً، ونشأة، وتطوراً.

2 - ولأن جوهر الاعتزال يقوم على الفلسفة المستعارة التي أقامت العقيدة، عندهم، على أساس العقل وليس على أساس النقل، فأخرجهم ذلك من حيث لا يشعرون، من عالم النص إلى عالم الشخص. وهذا ما يعد مقلوب ما هو عليه الجسد الحضاري للإسلام، الذي هو جسد نص وعقل نص، وليس جسد شخص وعقل شخص.

وهنا، لابد من وقفة مع الاعتزال غاية في الإيجاز، وذلك قبل

أن نعود إلى موضوعنا في البلاغة مولداً ونشأة وتطوراً، لاسيما وأننا قلنا إن المعتزلة كانوا وراء البلاغة مولداً.

لقد سقط المعتزلة، وأفل نجمهم، وغارت مياه أفكارهم، واضمحلوا، فلم يعد لقاربهم معاداً. وما كان ذلك إلا لأنهم أرادوا إلزام الغالبية برأيهم قهراً، مستعينين في سبيل ذلك بسوط السلطة، ومستندين إلى جدار السلطان. فأوتوا من حيث لم يحتسبوا وزلزلوا زلزالاً عظيماً. وقد كان من علامات نقضهم للعقل الذي نادوا به، وحُق لهم أن ينادوا به، فتنة «خلق القرآن». وهي فتنة امتحنوا بها الإمام الجليل أحمد بن حنبل، فواجهها وعُذِّب من أجلها. ولكن، والحق يقال إنها فتنة كانت وبالاً عليهم، امتحنوا بها هم أنفسهم فأودت بهم وذهبت بريحهم.

ولقد نقول، على الرغم من كل ذلك، إن المعتزلة قد تركوا من خلفهم، في الإسلام ميراثاً ضخماً وثميناً. وإن بعضه ما زال عاملاً فيه وفاعلاً، باستثناء النظر العقدي ومبادئه الخمسة، و «الصرفة» كذلك. ومن هذا التراث الذي بقي، ونُقِّيَ أيضاً من النظر الاعتزالي أو من إيديولوجيا الاعتزال، نجد خمسة علوم، تعد أساسية في دراسته والدفاع عنه عقيدة، ولغة، ومظهراً جمالياً. وهذه العلوم هي:

1 – علم الكلام.

2 – علم البلاغة.

3 – علم الإعجاز.

4 – النظم (أو علم التركيب).

5 – علم العلامات.

ونستطيع أن نوزع إرث المعتزلة على مصائر أربعة:

1 - ما باد وانقضى. ويشتمل على النظر العقدي بمبادئه الخمسة، و«الصرفة» أيضاً. ونكاد نجزم اليوم أنه لا يوجد من يتبنى الاعتزال عقيدة، أو من يقول بـ «الصرفة».

2 - ما ظل بعد الاعتزال زمناً يسيراً، ولكنه صفيّ ونقّي، واستعمل لأداء الوظيفة نفسها التي كان المعتزلة يستعلمونه من أجلها، أي دفاعاً عن القرآن وعقيدة الإسلام. ونقصد بذلك «علم الكلام» الذي استعمله الأشاعرة لما جعل له، ولمجاهدة المعتزلة أنفسهم أيضاً. ولقد نستطيع أن نقول إن هذا العلم الذي ساهم في صعود المعتزلة إلى سدة عليا في الوسط المعرفي والثقافي العربي، ساهم أيضاً، على يد غيرهم، لاسيما الأشاعرة، في سقوطهم. غير أن هذا العلم، قد خبا ألقه وخمل ذكره بعد ذلك. والسبب لأنه فقد وظيفته ودوره نظراً لتغير ظروف الحياة العقلية والفكرية في ظل الحضارة العربية الإسلامية. وثمة، اليوم، أصوات خافتة وغير لافتة، في بعض الكتب الحديثة وبعض منتديات الأنترنيت، تدعو إلى إحياء هذا العلم وتجديده، وإعادة العمل به دفاعاً عن ثغور الأمة العقدية كما يقولون.

3 - وثمة من إرث المعتزلة ما علا ذكره مثل «النظم»، وجل قدره مثل « علم العلامات » أو «العلاماتية» (السيميولوجيا)، كما تقول لغتنا المعاصرة.

أما «النظم»، أي «علم التركيب اللغوي»، فقد أبدعه الجاحظ، وهو المعتزلي، ثم أخذه عنه الجرجاني، وهو الأشعري، وأعمله في القرآن مستدلاً به على الإعجاز في كتابه «دلائل الإعجاز». ولكنه لم يفرد له باباً يؤسسه نظرياً، وآخر يؤسسه عملياً وتطبيقياً، وذلك كما فعلت البينوية (وهي نظيرة للنظم)، بنفسها في القرن العشرين استناداً إلى نظرية سوسير اللسانية، وتجلياً بتطبيق من جاء بعده. ومن العجيب أن نظرية «النظم » لم تجد وارثاً يتبناها ويطورها حتى عند المعتزلة المتأخرين. فسقط المفهوم من الحياة العقلية والعلمية والمعرفية، ولم يتح له مجال الانتشار. وظل طيَّ الكتمان، مجهول القيمة، إلى أن عاود الظهور في الستينات، أو بعد ذلك، من القرن العشرين، ليس بوصفه فاعلاً ومكوِّناً للعقل النظري والعلمي، ولكن بوصفه إرثاً وميراثاً أو تاريخاً على وجه الدقة، وذلك بوساطة بعض الدارسين المعاصرين الذين تنبهوا له، نظراً لتأثرهم بالأفكار البنيوية في اللسانيات، وفي النقد، وفي عدد من المجالات العلمية.

وأما عن «علم العلامات»، أو «علم الإشارة»، أو «العلاماتية»، فلم يكن حظ هذا العلم أكبر من حظ «النظم». ولقد كان الجاحظ قد تكلم عنه، وكانت له فيه إضاءات غير مسبوقة. ولكنه لم يطوره نظرياً، ولم ينهض به درساً ليجعل منه حقلاً علمياً. وإن الذين جاؤوا من بعده من المعتزلة، لاسيما العالم الفذ القاضي عبدالجبار، لم يزيدوا فيه على ما قاله الجاحظ فيه من إلماحات، وملح، وإضاءات. بل إن بعضهم لم يأبه به ولم ينتبه إليه، مع أنه في الدرس اللغوي أعظم قدراً وأجل خطراً من اللسانيات، وكذلك هو في الفن وباقي العلوم. وأما بقية الدارسين من غير المعتزلة، كالجرجاني مثلاً،

فقد جعل له ذكراً في كتابه « أسرار البلاغة »، وهو ذكر تضمن إدراكاً لأهمية هذا العلم، ولكن الأمر لم يتحول، على امتداد الكتاب، إلى ظاهرة حاكمة وفاعلة. ولربما نستطيع أن نقول إنه أشار إليه إشارة عابرة أيضاً في كتابه الآخر «دلائل الإعجاز». وهكذا، كان لا بد من انتظار العصور الحديثة، حين جاء سوسير و «ش.س. بورس»، فنبها إلى أهمية هذا العلم وأقاما له الأسس. ثم جاء من بعدهم خلف، نقل هذا العلم إلى آفاق تطبيقية في كل ميادين العلم والمعرفة، وحينئذ تنبه بعض الدارسين العرب، وهم مازالوا نفراً قليلاً، إلى أهمية هذا العلم وأثره في الدرس اللغوي، والأدبي، والفني، والعلمي عموماً.

4 – وأخيراً، هناك علمان من علوم المعتزلة، ظلا قائمين إلى يومنا هذا، وإن لم يعودا دالين على الاعتزال. هذا العلمان هما: علم الإعجاز، وعلم البلاغة.

أما علم الإعجاز، فقد أمكن أن يوسع ميدانه بما استدل به من علوم حديثة على الإعجاز. وصار هناك ما يعرف باسم الإعجاز العلمي، وإن كنا لا نراه كذلك، ونختلف مع مؤسسية منهجاً ومقصداً اختلافاً جذرياً، ولكن لهذا حديث آخر ليس هذا موضعه.

وأما علم البلاغة، فهو اليوم كما كان بالأمس، لم يتطور ولم يأتِ بجديد، وظل محافظاً على قواعد محنطة، يلوكها أساتذة محنطون في جامعات عربية محنطة هي الأخرى. ولعل السؤال الجوهري الذي يطرح بهذا الخصوص هو: لماذا عاشت البلاغة واستمرت وجوداً خلال القرون، ولم تسقط كما سقطت علوم أخرى أنشأها

المعتزلة من ضمن ما أبدعوه إقامة لمذهبهم، وانتصاراً لتوجههم، وبياناً لعقيدتهم وتصورهم؟ ونرى أن هذا السؤال يحتاج أيضاً، في تفصيله وإجابته، إلى وقفة خاصة، ستأتي لاحقاً في دراسة أخرى إن شاء الله.

وخاتمة لهذا الاستطراد نقول: لقد ترك المعتزلة من ورائهم إبداعاً عظيماً أحدثوه في الأفق الحضاري للجسد الإسلامي. وما فعلوه، في الواقع، أمر لم ترق إليه أي فرقة إسلامية أخرى. بل إن كل الفرق قد عاشت موضوعياً، وبصورة أو بأخرى، عالة على المعتزلة، يستوي في ذلك من أخذ منها ومن رد عليها. ولذا، يمكن القول إنه لم يخل مذهب إلا ونجد فيه لوناً من ألوان الاعتزال، أو أثراً رائعاً من الآثار التي تفننوا في صنعها.

وما يجب أن يظهر لنا جلياً، على صعيد التأريخ الحضاري، أن كل هذا الذي أحدثوه، بما في ذلك البلاغة، أو البلاغة على رأس كل ما أحدثوه، قد ابتدأ في أواخر القرن الأول الهجري تماماً وبداية الثاني. ثم امتد بتفاوت نسبي على ما ولي القرن الثاني من قرون، سواء على أيديهم أو أيدي من تأثروا بهم.

2 - **التطــور**:

لقد كان القرن الثاني الهجري بحق، في التاريخ العربي الإسلامي، هو قرن البلاغة العربية مولداً ونشأة، وكان أيضاً وفي الآن ذاته قرناً به ابتدأت البلاغة العربية تطورها. ذلك لأنها كانت مثل أي علم جديد ووليد، تمتلك حيوية فائقة، وإرادة هائلة في الوجود بالكلام وعبر الكلام. وهي في هذا تمثل، في الحقيقة، إرادة

الفاعلين الفكريين الذين يقفون وراءها مولداً ونشأة، كما تمثل إيدولوجياتهم. وهذا يجيب بدرجة ما كذلك على سؤال جوهري: لماذا البلاغة في هذا الزمان؟ ولما كان هذا هكذا، فقد أخذت البلاغة، منذ اللحظة الأولى لبدء الظهور، تزاحم في اقتناص موضوعات، عرفت قبل وجود البلاغة عربياً، بكونها موضوعات تابعة لحقل التركيب نحواً. وسنشير إلى هذا بعد قليل، ولكننا سنخوض فيه أكثر وأعمق في غير هذه الدراسة. ولقد نرى أنها بسبب هذه المزاحمة، وهذا الحضور المتمم للوجود، صارت تعطي لنفسها، رويداً رويداً، حضوراً مقترناً بالإعجاز، بداية، ومستظلاً بظله (ولهذا تفسيره الذي سنقف عليه في مكان آخر)، ثم حضوراً مستقلاً مكتمل الوجود بعد ذلك.

إن أمراً كهذا، ليجعلنا، في الواقع، نفرق بين تاريخين:

- – أما **الأول**، فقد ابتدأ مذ بدأ التنزيل. وأخذ العقل اللغوي، من حينها، يتشكل بوصفه عقلاً نصياً محضاً. فكان لا يرى في اللغة إلا اللغة، كما كان كذلك لا يحيل اللغة إلا إلى نفسها ونظامها: صوتاً، وتركيباً، ودلالة. وكان في هذا جديداً، وغير مألوف أو معروف بالنسبة إلى العقل اللغوي الجاهلي السابق عليه. ولقد أسس بهذا لنفسه شعرية (un poetique) تركز على لغة الخطاب لصالح الخطاب الخاص، وتقيد بها النظر إليه والتعامل معه.

وقد امتد هذا التاريخ إلى بداية القرن الثاني الهجري، إلا أنه لم يختف تماماً بعد ذلك. فقد تبناه نوعان من مذاهب التفكير والعقيدة، كل على نحو مختلف: أما أولهما، فهو المذهب الظاهري،

ويمثله في هذا خير تمثيل ابن حزم الأندلسي. وأما ثانيهما، فهو مذهب أهل السلف، ويمثله في ذلك خير تمثيل ابن تيمية، رحمة الله عليهما جميعاً.

- – وأما **الثاني**، فقد بدأ بابتداء القرن الثاني الهجري. ثم امتد قروناً لاتزال قائمة. ومنذ ذلك التاريخ، نجد أن العقل اللغوي العربي، قد اتجه وجهة أخرى وأخذ يصير عقلاً بلاغياً. فتحول النظر معه من الاستدلال للنص بمنطق النص ونظامه في تأسيس الفهم والتلقي، إلى منطق آخر هو معكوس هذا المنطق أو معيد لترتيبه وترصيفه. فهو يجعل الفهم حدثاً مشروطاً في وجوده بوجود التلقي الذي يسبقه، ناقضاً بهذا منطق النص الذي يؤسس الوجود على الفهم أولاً ثم على التلقي ثانياً.

ولسنا نغامر إذ نقول إن الحضارة العربية الإسلامية بعد هذا التاريخ وبسبب هذا التوجه الذي ظهر فيها، قد تحولت من حضارة تؤسس الفهم لكي تقرأ (وهذا ما عبر عنه السيوطي في كتابه «المزهر» حين قال: إننا نفهم لكي نقرأ)، إلى حضارة تقرأ لكي تفهم.فسارت بهذا تطابقاً مع فلسفة اليونان (بوساطة المعتزلة)، وتطابقاً أيضاً مع فلسفة الغرب الحديث (وهذا ما عبر عنه جيل دولوز في كتابه «ما الفلسفة» حين قال: إننا نقرأ لكي نفهم). وفي هذا فرق كبير وخطير بين المنظورين. ويؤكد هذا الأمر ما ترتب عليه من نتائج على مستوى التحول في المسار الحضاري والانتقال من متصور كانت الحضارة به تقوم، إلى متصور آخر صارت الحضارة به تقوم.

وبياناً لهذا التحول الذي جرى نقول: إن العقل البلاغي إذ يقيم» أنا « الشخص، فإنه يؤكد على الوجود في مقابل المعرفة. وأما العقل اللغوي، فهو إذ يقيم « أنا « النص، فإنه يؤكد على المعرفة في مقابل الوجود. ولقد يمكن تمثيل المنظورين بالقالب الديكارتي فنقول: «أنا موجود، إذن أنا أعرف»، أو «أنا أعرف، إذن أنا موجود».

ونلاحظ أن مثل هذا التفكيك يعطي صورة لمسعى الاعتزال، وهو مسمى يتجلى في تقديم «أنا» الوجود على «أنا» المعرفة، بعد أن كانت «أنا» المعرفة مقدمة منذ التنزيل، وإلى نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثاني، على «أنا» الوجود. فالإسلام، كما نرى ونعتقد، في جوهره وحقيقته، هو تقديم «أنا» النص و «أنا» المعرفة على «أنا» الشخص و «أنا» الوجود.

ونعود إلى ما ظهر لنا من أسباب لحصول هذا التحول والانتقال من منظور إلى آخر، أو لهذا الانقلاب في المفاهيم والمتصورات داخل الجسد الإسلامي، فنقول: إن منطق الحجاج البلاغي يقوم من وراء ذلك كله. ولذا، فهو، إنفاذاً لهذه الغاية، ينشئ نوعين متراكبين ومتواشجين من السلطة:

- - نوع تتجلى فيه سلطة التقانه وصناعة النماذج. وهي سلطة معيارية، ونمطية، وتمييزية بآن واحد. وفيها ينقسم الكلام إلى قسمين تتربع هي عليهما حكماً للصواب وحاكماً على الوجود. وهذان القسمان هما: / جيد راقٍ، وسيء رديّ صحيح سليم، وخطأ عديم/ بليغ، وغير بليغ/.
- - ونوع تتجلى فيه سلطة المذهب والإيديولوجيا، فتُحِلُّ، بالاستناد إلى سلطة التقانة وصناعة النماذج، «أنا» الشخص الذي يقرأ

تأسيساً للفهم على مثال شخصه ومذهبه وإيديولوجيته، محل «أنا» النص الذي يفهم تأسيساً للقراءة على مثال النص وليس على مثال شخصه ومذهبه وإيديولوجيته. ولقد نستطيع، بعد كل هذا التطواف، أن ننتهي إلى خلاصتين:

- **الأولى**، وهي أن منطق الحجاج إذ يرفع البلاغة مكاناً علياً كي يجعلها تتربع على عرش السلطات، فإنه يجعل منها في الوقت نفسه سداً مانعاً بين النص ومتلقيه. وهو لا يستطيع أن يتجاوزه وصولاً إلى النص إلا من امتلك سلطة التقانة وصناعة النماذج من جهة، وسلطة المذهب أو الإيديولوجيا من جهة أخرى. وهذا أمر لا تقوى عليه إلا النخبة المثقفة والعالمة، التي أحكمت قبضتها على النماذج تقانة وصناعة، وعلى الإيديولوجيا مذهباً وعقيدة. وبهذا، فإن البلاغة تنأى بنفسها في إنشاء الكلام عن كلام كل الناس، وهي أيضاً وفي الوقت نفسه تشارك الحاكم في حكمه، لأنها تؤسس بالسلطة على الكلام سلطتها الخاصة. ولقد حصل هذا بالفعل، وهو ليس أسطورة، وما زال يحصل اليوم أيضاً. فقد التقت سلطة الحاكم، في زمن المأمون وبعده، بسلطة المثقف. فعمل الاثنان معاً على إخضاع الأمة، كل واحد منهما بسلاح الآخر.
- **الثانية**، وهي أن تفكيك العقل البلاغي العربي يعد ضرورة. فهو يكشف ويظهر أن الصراع الخفيَّ بين نسق الشخص ونسق النص، في الثقافة العربية الإسلامية، لم يحسم بعد وإنه مازال قائماً ومستمراً إلى يومنا هذا، وإن كان على نحو مستتر وغير معلن أو غير مُعطى مباشرة. فالبلاغة، في منطقها الحجاجي

من تشبيه واستعارة ومجاز، تساعد على الشخصنة وتعززها نسقاً، وكلاماً، وحكماً، وعقيدة، ومتصوراً. وبقول آخر، ولكنه قول فصل، إن البلاغة هي سلطة الحاكم العقدي ونسقه. ولعل هذا، ما سنجعله موضوع دراسة أخرى إن شاء الله.

أما الآن، فيمكننا أن نرصد تطور البلاغة من خلال تواريخ كبرى للتأليف فيها.

3 - البلاغة العربية: الحاضرة والمؤلفات:

أ - الحاضرة:

لقد رأينا أن معظم الملاحظات التي أبداها ذوَّاقة الأدب أو الشعراء، بعضهم على بعض، في العصرين: الجاهلي والراشدي، وامتداداً إلى نهاية العصر الأموي كذلك، لا تدخل في باب البلاغة بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنها تدخل، إذا شئنا لها تصنيفاً، في باب تقييم الأدب والنقد الذوقي. وما كان الأمر كذلك إلا لأن العقل البلاغي (الذي أنتجته حركة الاعتزال خصوصاً فيما أنتجت) لم يجد له بعد سبيلاً إلى العقل العربي لا بوصفه مُنْتِجاً ولا بوصفه مُنْتَجاً. فأسباب وجوده في تلك الفترة، لم تكن قائمة، وقد كشفنا عن جزء كبير منها. بيد أن مالم نقله، وهو هام أيضاً، هو أن العقل العربي، في العصر الإسلامي الأول، للنخبتين: الحاكمة والمثقفة، قد كان محكوماً بالنسق النصي للدين الجديد. ولذا، فإن حاضنة كبرى مثل دمشق، والتي كانت قبل الإسلام وبعده تُسقى بماء كل الحضارات الكبرى للعالم القديم شرقاً وغرباً بآن، لم تنتج شيئاً بلاغياً سواء على صعيد النظر أم على صعيد الوقائع، وذلك على

امتداد العصر الأموي كله تقريباً. وكان لا بد من حصول تحول كبير، على الصعيد السياسي، وخروج الخلافة والثقافة معه من دمشق إلى العراق، لكي نرى التحولات وعودة النسق الشخصي إلى الحاكمية سياسية، وثقافة، ومعرفة، وإنتاج خطاب، واقتصاداً، واجتماعاً،إلى آخره، وذلك بشكل أقوى وأكثر تطوراً، كما سبق أن ذكرنا.

ولم يكتمل القرن الهجري الأول، إذن، ويأتي الثاني، حتى كانت دمشق، بما فيها نظام الحكم والثقافة، قد أعلنت نهاية دورتها الحضارية وتراجع نسقها النصي، لتبدأ مدن إسلامية أخرى جديدةٌ دورةً حضارية جديدة ذات نسق شخصي إنّ على صعيد نظام الحكم، وإنّ على صعيد نظام الثقافة والمعرفة، وإنّ على صعيد إنتاج الخطاب.

وكانت البصرة واحدة من تلك المدن. فقد اكتملت مدنية، وصارت مكاناً جاذباً وجسداً حضارياً ناضجاً. كما إنها ازدهرت تنظيماً مدينياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وسياسياً. وصارت، بحق، عاصمة للعلم، يقصدها العلماء وطلاب العلم بآن من كل النواحي والأصقاع. كما صارت مناظرات العلماء في مساجدها مسارح يرتادها الناس بحوافز وضعها الإسلام فيهم، فجعلهم يقدمون المعرفة على الوجود. وقد ساعدها في هذا كله أيضاً، موقعها الجغرافي. فهي جد قريبة من الجزيرة العربية (موقع التنزيل)، وكذلك هي جد قريبة من بلاد فارس (موقع الحضارة، والديانات، والمعارف). ثم إنها كانت ايضاً بوابة العراق الوحيدة على البحر.

ب - المؤلفات:

لقد ظهر في البصرة أول ما ظهر، أعظم ما يمكن للعقل العربي والإنساني أن يبدعه ويشتغل فيه، ونقصد بذلك علم النحو. ونجد من الأعلام العظام الذين أقاموا صرح هذا العلم فيها، الخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت 160هـ)، والأخفش الكبير (ت 177هـ) وعيسى بن عمرو، وأبا زيد النحوي. وهم جميعاً كانوا شيوخاً لعبقري هذا العلم سيبويه (ت 180هـ).

ويمكن للمرء أن يزعم أن هذه المدينة الناهضة، تعد حاضنة حقيقية للعلوم ولازدهارها. من ثم، فلا عجب أن نشهد فيها المولد الأول للبلاغة. كما لا عجب أن نقول، وإن بدا الأمر غريباً للوهلة الأولى، إن البداية الحقيقية للبلاغة العربية كانت مع سيبويه، ابن البصرة منشأ. إلا أن هذه البداية، لم تكن عنده مقصودة لذاتها، ولم يتعمدها. فقد وضع في كتابه «الكتاب» بعض المباحث التي عدها غيره من المباحث البلاغية، ورآها هو من المباحث النحوية ذات الطابع التركيبي، لأنها تتعلق بالعلاقات بين الألفاظ داخل الكلام، وهي في هذا شيء يختلف عن المباحث النحوية ذات الطابع الإعرابي المتعلق بمعاني النحو، أي بالوظائف النحوية للكلمات داخل الكلام والعلامات الإعرابية المرافقة لهذه الوظائف.

وقد كانت هذه المباحث مُدّمجة طبيعياً في نسق الكتاب، ومنسجمة مع منطق تأليفه وبنائه. ونرى أنها جاءت كذلك عند سيبويه لأنها تعكس صورة اللغة كما هي في الواقع، وكما يستعملها المتكلمون طبيعياً من غير قصد صناعي فيها. غير أن الأمر لم يلبث

هكذا طويلاً، فقد بدأ فكر المعتزلة الفتي والقوي بالصعود، معززاً بمنطق فلسفي وعقلاني يسنده، وجهاز مفاهيمي واسع يغطي به شتى ضروب المعرفة: ديناً، ولغة، وكلاماً. بل، فضلاً عن ذلك، غدا يؤثر فيها، ويعمل على تثوير مناهج النظر فيها وتجديدها. وإذ ذاك، أخذت هذه المباحث التي رصدها سيبويه وجعلها عنده ممثلة لظواهر الكلام، تنفصل عن نحوه فكرة ومنهجاً لتصبح مادة مستقلة لدرس مستقل، وعلم مستقل هو «علم البلاغة». وبالفعل، لقد شكلت ركناً جوهرياً من أركان هذا العلم فيما بعد.

ونجد أن لدينا سؤالين يجب أن يطرحا في هذا المقام، هما:

1 - إذا كانت هذه المواد تملك قابلية الاستقلال في علم خاص بها، هو علم البلاغة، فلماذا جعلها سيبويه عناصر في نسقه النحوي ومواضيع رصفها في بنية كتابه؟

2 - نحن على يقين بأن سيبويه الفارسي الأصل، كان على علم ودراية بوجود على اسمه علم البلاغة عند الأمم الأخرى، مثل الأمة اليونانية، والفارسية، والهندية. والسؤال هو: لماذا لم يعمل بما يعلم أنه موجود، وعمل بما يعلم أنه ممكن، فأهمل البلاغة وهي علم الموجود، وأعمل النحو وهو علم الممكن؟

ولقد نرى، إجابة عن هذين السؤالين، أن النحو عند سيبويه، إذا كان في منطقه يقوم على مفهوم الممكن، فلأنه مفهوم رياضي كان قد أخذه متأثراً بأساتذته، وعلى رأسهم الخليل. ولذا، فهو في هذا يختلف عن غيره من النحاة، حتى أولئك الذين جاؤوا من بعده ولم ينتهجوا نهجه، ناهيك عن أنهم لم يطوروا نهجه. كما أنه يختلف

عنهم في أمر آخر وهام، كان بعض تلاميذ سوسير قد اختلف فيه مع سوسير نفسه في بداية القرن العشرين. فنحن نعلم أن هذا الأخير قد قسم اللسان إلى قسمين: اللغة والكلام. واهتم بدراسة اللغة لأنها تمثل نظاماً ثابتاً، وأهمل الكلام لأنه متغير. وقد جاء تلميذه شارل بالي فأخذ بنظريته العظيمة في اللغة، ولكنه عكف على دراسة الكلام أيضاً. فأنشأ بذلك درساً اسلوبياً منفصلاً عن الدرس البلاغي الذي كان سائداً في زمنه، ولكنه غير منفصل عن الدرس اللساني أو عن النظرية اللسانية. وبهذا فقد جعل الدرس الأسلوبي فرعاً من الدرس اللساني، بعد أن كانت مادة هذا الدرس، أي الكلام، تبعاً للبلاغة في درسها. وهكذا فعل سيبويه في عصره. فهو لم يتخذ «الجملة» نموذجاً افتراضياً وشاهداً على ضوابطه ونحوه، على غرار مايفعل النحاة، ولكنه اتخذ «الكلام» نموذجاً واقعياً، ومكاناً فعلياً فيه يتم استنباط الضوابط والقواعد. وبهذا، فقد صار نحوه هو نحو «الكلام»، الذي هو الركن الأساس في الأداء اللساني، وليس نحو «الجملة». ولما كان الأمر كذلك، فقد كانت تلك المباحث من المباحث التي يجب على النظرية النحوية أن تقوم بدرسها، وذلك بوصفها نظرية في نحو «الكلام»، وليست نظرية في نحو «الجملة». ولقد يؤكد هذا التوجه عند سيبويه، أننا إذا بحثنا عن لفظ «الجملة» بوصفه ركناً في نظريته النحوية، فإننا لن نعثر له على أثر، في حين أننا نقف عنده باستمرار على لفظ «الكلام». ومن المباحث التي ضمنها سيبويه كتابه، ويمكن للدرس المعاصر أسلوباً وعلاماتياً أن يقوم بدرسها أيضاً في إطار نحو «الكلام» كما هو قائم تماماً عند سيبويه، نجد المواد الكلامية الآتية: الحذف[8]، التقديم

والتأخير، الإيجاز. وهي مواد اقتنصتها البلاغة، عندما صارت علماً مستقلاً على يد المعتزلة، وأدخلتها في أحد فروعها المسمى: «علم المعاني». ومن المواد التي اقتنصتها البلاغة وأدخلتها في فرع آخر من فروعها أيضاً نجد «علم البيان». وهو علم كان قائماً عند سيبيوية ونجد فيه: التشبيه، والاستعارة، والمجاز. وكذلك نجد، أخيراً، مبحثاً كان سيبويه قد رصفه في مدرج معالجته في نحو الكلام، وهو «المدح بما يشبه الذم». فقد اقتنصته البلاغة أيضاً، وأدخلته في فرع ثالث من فروعها وهو «علم البديع».

ونحن إذا تأملنا هذه المواد بعد أن تحوّلها البلاغة إلى مواد صناعية، توازي الكلام وتضاف إليه، فسنجد أن كل الأفكار الإيديولوجية ذات التحيزات المذهبية والعقدية، وعلى رأسها فكر الاعتزال، والغنوصية، والباطنية، والأشاعرة، وغير هذه من الأنساق الثقافية، قد استطاعت أن تتسلل إلى الكلام من خلالها بغية توجيهه والتأثير في دلالاته، والميل به تحيزاً إلى جهة فكرية أو رؤية معينة تتفق مع نسقها الإيديولوجي، بعيداً عن النسق الكلامي للنص نفسه. وبالفعل، لقد نجحت البلاغة، وهي في الأصل لعبة الاعتزال في الثقافة العربية، فحولت هذه المواد وغيرها كثيراً، إلى مواد صناعية. وهو أمر مكّن الإيديولوجيات المختلفة من النفاذ، بوساطتها، إلى الكلام (في أي نص من النصوص) وتحويله إلى خطاب يماثلها وينطق بأفكارها وميولها ونزعاتها.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن ويطرح في هذا المقام هو: لماذا اتجه نظر سيبويه، في الدرس النحوي، إلى «الكلام» وليس إلى «الجملة» أسوة بغيره من النحاة؟

ولكي لا نقف طويلاً مع هذه القضية، لأنها ليست موضوع درسنا هنا، نقول: لقد جاء سيبويه إلى الدرس النحوي من أفق النص. فنحن نعلم أنه كان، بادئ ذي بدء، يدرس الحديث النبوي الشريف. والحديث، كما يمكن أن ينظر إليه لسانياً، يشكل وحدة لغوية كاملة هي الخطاب. وهذا المنظور هو الذي جعله يتبنى مفهوم «الكلام» بوصفه أداء شاملاً لخطاب كامل، وليس مفهوم «الجملة». كما إنه هو الذي جعله يدمج في درسه كل المباحث التي ذكرنا، لأنها من مباحث الكلام الذي هو بمعنى نص الخطاب، وليس جملة في الخطاب.

ولما كان سيبويه هو هذا، فإنه يعد أثراً من آثار حضارة النص. غير أنه في ذلك يقف، زماناً ومكاناً، عند نهاية مرحلة حضارية في الإسلام، وبداية مرحلة أخرى، جديدة، بدأ المعتزلة بتدشينها، وهي مرحلة حضارة الشخص التي نعيش نحن، في عصورنا الأخيرة، في قيعانها المظلمة والآسنة.

وخلاصة لما تقدم، يمكن القول: إن هذه المباحث تعد البداية الحقيقية للبلاغة، من حيث التصنيف العلمي والدقة، وليس تلك النظرات النقدية والتقيمية التي ذكرها شوقي ضيف وغيره. ولقد نرى، من أجل هذا، أن بها يبدأ تاريخ البلاغة الأكثر وضوحاً ونصاعة وأهمية. ثم توالت بعد ذلك تواريخ أخرى في التأليف البلاغي، أكثر تخصصاً واستقلالاً، نذكرها تباعاً، كما يأتي:

- **القرن الثاني عشر:**

ظهرت في هذا القرن الملاحظ البلاغية خلقاً سوياً. وإننا لنجد هذا في كتابين على وجه الخصوص: «كتاب المعاني» لمؤرج

السدوسي (ت 195هـ)، و«كتاب الفصاحة» لأبي حاتم السجستاني (ت 200هـ).

وظهرت الملاحظ البلاغية أيضاً في هذا القرن عند غير الدارسين والباحثين والمتخصصين. فقد كان للأدباء في هذا نصيب. ومثال ذلك: ابن المقفع، وبشار بن برد، ومسلم بن الوليد الذي كان وراء نشوء «علم البديع».

ونستطيع أن نقول كذلك: لقد كان لبعض اللغويين إسهاماً ملحوظاً في هذا الشأن، مثل: الأصمعي (ت 216هـ).

- **القرن الثالث عشر:**

إذا دخلنا إلى القرن الثالث الهجري، فسنجد أن بعض الأسماء، تعد بحق الآباء الأول للبلاغة العربية، وذلك على اختلاف طبقاتهم وطرقهم في التأليف. ومن الأسماء التي تقف على بوابة القرن الثالث، نجد أبا عبيدة معمر ابن المثنى البصري (ت 209هـ). وقد وضع كتاباً سماه «مجاز القرآن». ومن الأسماء التي ظهرت في قلب القرن الثالث الهجري، نجد أبا عثمان بن بحر الجاحظ (ت 255هـ). وقد وضع كتاباً سماه «البيان والتبيين». ونجد، أخيراً، عند نهاية هذا القرن تقريباً أبا العباس عبدالله ابن المعتز (ت 296هـ). وقد وضع كتاباً سماه «البديع». وأما النقاد الذين ظهروا في هذا القرن،وكانت لهم صلة من نوع ما بالبلاغة، فنجد منهم: ابن سلام الجمحي (ت 231هـ)، وقدامة بن جعفر (ت 337 هـ)، وأبا هلال العسكري (ت 395هـ).

- **ما بين الرابع والخامس الهجريين:**

إذا جئنا إلى أواخر القرن الرابع ثم إلى القرن الخامس، فسنجد كلاً من: أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني (ت 403هـ). وقد وضع كتاباً سماه «إعجاز القرآن». والشريف الرضي (ت 406هـ). وقد وضع كتاباً سماه «تلخيص البيان في مجازات القرآن». وأخيراً، ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ)، وقد وضع كتاباً سماه «العمدة». ونلاحظ سريعاً فقط أن الباقلاني قد بنى فكره في الإعجاز على شك في البلاغة، ولكنه عاد فنفض هذا الشك عنه، واستسلم إلى البلاغة ليس إجراء وتقانة، ولكن فتنة وإغواء.



ولقد ظهرت، بعد ذلك، ثلاثة أسماء، مختلفة في تاريخ ظهورها، إلا أنها قد وطنت البلاغة في الثقافة العربية الإسلامية وإن بطرق مختلفة ومتباينة في متصورها ومنهجها. وأول هذه الأسماء، هو: عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)، وقد وضع كتابين في البلاغة والإعجاز هما: «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز». وأما الثاني، فهو: أبو يعقوب السكاكي (ت 626هـ)، وقد وضع كتاباً سماه «مفتاح العلوم». وأما الثالث فهو القزويني (ت 739هـ)، وقد وضع كتابين، هما: «التلخيص في علوم البلاغة» و «الإيضاح». ولقد نستطيع أن نقول إن البلاغة، قد استقرت نهائياً، بوصفها علماً، مع هذه الأسماء وهذه التواريخ.

الهوامش

(1) رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، منشورات: مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، 1999م، ص 166.

(2) شكري عياد: مدخل إلى علم الإسلوب، دار العلوم، الرياض 1983، ص 47.

(3) Karl Popper: La logique de la decourerte Scientifique. Ed. Payot, Paris. 1973. P23.

(4) انظر كتاب الدكتور محمد زغلول سلام: أثر القرآن في تطور النقد العربي، دار المعارف،

(5) Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage. Ed. Seuil. 1972. P99.

(6) شوقي ضيف: البلاغة: تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، 1965، ص 9.

(7) انظر د. عبدالله الفذامي: النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط 2 ، 2001، بيروت.

(8) انظر: منذر عياشي: « العلاماتية – قراءة في العلامة اللغوية العربية »، كتاب الرياض: 161، المملكة العربية السعودية، الرياض 2009، ص 198، وانظر كذلك: منذر عياشي: «الأسلوبية وتحليل الخطاب»، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا 2002.

نظرية التأويل لدى المعتزلة
من المنهج اللغوي إلى الحقيقة الكلامية

عزيز أبو شـرع

تعتبر الثقافة الإسلامية ثقافة نص وبكل ما تحمله من معاني، إذ يعتبر النص المقدس الأول، القرآن هو المرجع، الذي لا تكاد تنكره أية طائفة من الطوائف التي تشكل الفسيفساء الفكري للحضارة الإسلامية، فهو المرجع الذي يلاذ به عند الاختلاف، وهو المعين الذي تستقي منه كل الفرق رغم اختلافاتها المنهجية كما يعتبر بما يميزه من قابلية للتأويل، السبيل الوحيد للبحث عن المشروعية الفكرية والمذهبية لكل السالكين إلى الله.

من أجل ذلك، ظهر التأويل، قضية أساسية في فهم هذا النص، وتطويعه، حتى يساير الاتجاهات الفكرية لكل من رام ذلك وحاوله.

ونحن إذ نشير إلى ذلك، فنؤكد أن قضية التأويل بما تحتله من مكانة داخل النسق المعرفي الإسلامي العام، كانت ضرورة وفي أقل الأحوال كانت حاجة ملحة، بطبيعة النص المقدس نفسه، بوصفه نصاً متعالياً، ليس ككل النصوص ففهمه ليس بالضرورة فهماً يفضي إلى المعنى الواحد المتفق عليه، وبطبيعة المحاولة البشرية كذلك واختلاف المآخذ.

من أجل ذلك تتعدد القراءات وتعددت المذاهب من أجل هذه القراءات، فكانت التيارات الفكرية الإسلامية، نتيجة مباشرة لاختلاف التأويل، ثم صار التأويل بعد ذلك بحسب هذه التيارات

وضوابطها المنهجية والفكرية في فهم هذا النص المقدس وتأويله، إذ أصبحنا أمام مدارس فكرية فقهية وكلامية وفلسفية، ذات أصول ومبادئ لم تكن على أي حال، غنية عن طلب المشروعية تارة ولا عن تخطئة المخالف، والمناوئ تارة أخرى إذ كانت الحقيقة واحدة من حيث المبدأ عند الناظرين في النص، لاسيما في الجانب الأهم والخطير من الثقافة الإسلامية، ذلك هو علم الكلام، وعلم العقائد أو ما سماه بعضهم بالفقه الأكبر أو علم أصول الدين، لا يسمح فيه بتعدد الحقائق، ولا بتكثير طرق السلوك فيها، فهو العلم الذي لا يعذر أحد بجهله أصلاً، ولا يكفي فيه التقليد. إذ ألحق في باب العقليات في طرف واحد. والعقلاء في باب الإلهيات على ضربين، محق ومبطل، ولا ثالث لهما ولا توسط بينهما، مما دفع هؤلاء النظار إلى الاجتهاد في طلب الأدلة، نصرة للمذهب وإحقاقاً للحق، وإبطالاً للباطل، وإذا كانت هذه الأدلة عقلية في الجملة، فالمرجع إلى النص لا مناص منه ولا محالة، مما يجعل من التأويل حتمية واردة في آيات كثيرة تعلقت تعلقاً مباشراً أو غير مباشر بقضايا عقدية، في الأسماء والصفات والأفعال، غير أن ذلك لم يكن على مستوى واحد، فالناس ما بين مفرِط ومفرِّط، وغالٍ وجافٍ، ومكثر ومقل، واشتهر في باب التأويل، طائفة من المتكلمين أشهرهم المعتزلة، حتى صاروا يعرفون به، فهم أهل التأويل وغيرهم أهل الظاهر أو الحشوية أو ما شابه ذلك من الأسماء والأوصاف. وبين هؤلاء وأولئك طوائف لم تجعل من التأويل شعاراً ولا هي تمسكت بحرفية النصوص وظاهرها، وإنما اعتبرت التأويل حاجة قدسية،

وذلك هو صنيع الطائفة الأشعرية التي تنسب إلى متكلمي السنة الذين لم يكن لهم قبل الأشعرية كلام.

وأياً كان الأمر فنحن ناظرون هنا في بعض عناصر التأويل الكلامي لدى المعتزلة الذي يبدو في ظاهره لغوياً لكنه يخفي وراءه فكراً فلسفياً هو الذي عبرنا عنه بالحقيقة الكلامية، فإلى أي حد التزم المعتزلة بقواعد اللغة التواضعية (المنهج اللغوي، أمام تحدي المتشابه العقدي وسياسته على ما تمليه فلسفة العدل والتوحيد (الحقيقة الكلامية؟).

1 - شاهدية الكلام/ إمكانية التأويل:

تعددت الآراء حول الغاية التي من أجلها ذهب المعتزلة إلى القول بخلق القرآن وحدوث الكلام الإلهي، ودفع فكرة الخلود عن كل ما سوى الله ولعل من أشهر ما قيل في ذلك أنه بسبب تحمس المعتزلة للدفاع عن الإسلام في وجه خصومه ذهبوا إلى مناقشة مقولة النصارى بخلود كلمة الله (عيسى).

غير أن الذي يظهر لنا أن هذه المقولة (خلق القرآن - حدوث الكلام) هي جزء من التفكير الاعتزالي العام والتأويلي منه على وجه الخصوص. والذي قلنا عنه إنه نسقي.

وفي نظرنا إن مقولة خلق القرآن (أو زمانية الكلام أو خطبته) هي روح النظرية التأويلية.

يختص تحديد مفهوم الكلام في النظرية اللغوية لدى المعتزلة بصفات شاهدية (صوت، مدرك، مفيد...)، فتلك الصفات التي ألصقها المعتزلة لمفهوم الكلام، يكفي واحد منها لربط هذا المفهوم

بعالم الأرض ربطاً وثيقاً لا يصعد بها درجة في سلم السماوات. فالكلام:

محدث في الزمان

محل في المكان

صوت يسمع ويدرك.

ولا شك في أن هذه المفاهيم وإن جاء بعضها عن أئمة الاعتزال، فإنها لم تتبلور إلا بعد مقولة الكلام النفسي مع أبي الحسن الأشعري خاصة ومن بعده. أي بعد رد الفعل الاعتزالي على تمرد أبي الحسن.

ولذلك ينبغي الأخذ بعين الاعتبار هذه المفاهيم في سياق رفض نظرية الكلام النفسي وخلود الكلمة الذي يضفي طابع القداسة على أشياء تنتمي إلى هذا العالم كما يرى ذلك آخرون.

فمقولة الأشاعرة في الكلام هي نوع من رفض التأويل وسد أبواب الفهم، أو لا لكون هذه النظرية غير معقولة في ذاتها ثم لإفضائها إلى القصور عن إدراك ما تتصوره (كلاماً) بفصله عن الزمان والمكان وتغييبه. وما كان وصفه كذلك فلا مجال أمام العقول لإدراكه.

وعلى العكس من ذلك تماماً، ذهبت المعتزلة إلى تعبيد الطريق نحو الفهم وإمكان التأويل، أو لا بنفي النظرية الأشعرية في الكلام النفسي (غير معقولة المعنى) وثانياً بإثبات كلام من نوع واحد لا يختلف شاهداً وغائباً. صوت/ مدرك/ مسموع.

وهكذا ذهب المعتزلة إلى تثبيت الكلام في بعد زماني حادث مشهود، ضمن قوانين وقواعد معقولة، حتى يتسنى لهم القول بعد ذلك بإمكانية النظر فيه وتحليل عناصره على نحو يرتضيه العقل، في بعد إنساني وبشري محايث، مما يجعل فعل التأويل قريباً وممكناً ليس بينهم وبينه إلا ما يفعل الإنسان في تلقيه عن الإنسان، فلا دخل هنا لقضية كن قائل النص مفارقاً أو متعالياً إلا من جوانب إيجابية بحيث تساعد على الفهم ولا تحرم منه، وتحدد معالمه وتضع طريقه.

وتأكيداً على أن ما تفضي إليه انفصالية الفكرة الأشعرية في «الكلام النفسي» واتصالية نظيرتها الاعتزالية في «الكلام المحايث»، يذهب أحد الباحثين إلى أن التساؤلات المتعلقة بأنحاء التعامل مع النص تصبح أكثر إحراجاً إن وصلناها بقول الأشاعرة إن القرآن قديم.

وجدير بالإشارة إليه هنا أن صفة الشهود التي ألزمها القوم لمفهوم الكلام ليست تنقص في نظرهم لا من قدره ولا من قدر قائله، بل على العكس من ذلك تماماً، فإن ذلك مما يزيده قيمة ويملؤه دلالة، ويزيد صاحبه تنزيهاً، فإن القول بحدوث الكلام في هذا السياق اللغوي التأويلي، يرفعه إلى مستوى الإفادة والإفهام، الذي هو الغاية في هذا المقام.

فوصف الكلام بالحدوث هو مناط تبرئة قائله من أن يكون عابثاً. فإنما «الغرض بالكلام إنما هو الإفهام» وما عداه من الأغراض يتبعه فإذا لم يتعلق بهذا الغرض كان معدوداً في العبث».

2 - القصدية والتلقي:

مفهوم القصد من المفاهيم التي أثارها الدرس اللساني الحديث، وكذا فلسفة التأويل، وعادة ما توضع في مقابل مفهوم التلقي.

يتردد هذا اللفظ كثيراً في مناقشات القاضي عبدالجبار في تحليله مفهوم الكلام دون إغفال المخاطب أو القارئ أو المتلقي.

ومن ثمة يحتل مفهوم القصد مركزية هامة في التفكير التأويلي لدى المعتزلة، وهو ذو ارتباط وثيق بالمواضعة اللغوية بل أحد أركانها، فلابد للمتكلم من جهة أن يكون واعياً بما يقول أي قاصداً له، وإلا كان النائم متكلماً (كلاماً مفيداً) وكذا السكران وغيرهم. ومن جهة ثانية لابد من اعتبار المتكلم في عملية الفهم والتأويل، لأن المتكلم هنا لابد أن يكون قاصداً لما يقول لأنه حكيم ولا يجوز عليه العبث ولا الغفلة.

وهكذا يجب أن يرجع في دلالة القرآن إلى أن يعرف تعالى بدليل العقل وأنه حكيم لا يختار فعل القبيح ليصبح الاستدلال بالقرآن على ما يدل عليه.

ويبقى مثل هذا القول بديهياً لدى المعتزلة مادام الكلام فعلاً كما تقرر عندهم، ومن ثمة كان الكلام الإلهي فعلاً للباري، وقد تقرر أنه لا يفعل القبيح ولا يأمر به.

ومع ذلك فإن القوم لا يعولون على هذا الأصل في عملية التأويل، وإنما كما هو واضح، هو مرحلة من مراحله ومستوى من مستوياته، وإن شئنا القول، إنه إطار التأويل وحدوده المفترضة، بمعنى أن عالم

المعاني تم تصنيفه الآن وأن المعاني المفترضة الآتية لن تكون إلا الخير، السعادة والفضيلة وغيرها من المحاسن أما الشر والعبث والقبح فلا معنى له هنا ولا وجود له.

وفي الحق أن هذه بداية عملية القبض على المعنى لأنها البداية الحقيقية للتأويل وللتعامل مع النص، إذ إن القارئ أو المتلقي هو «المقصود» في الأخير بذلك «القصد» ولذلك فلا ينبغي الاستعجال هنا إلى القول إن المعتزلة تمنع تعدد القراءة أو اختلاف التأويل، بل على العكس من ذلك، فهم يفتحون ذلك الباب، في حدود تلك «الحكمة» و«فعل الخير».

فالمتلقي حاضر هنا أيضاً لكون ذلك متعلقاً بالمواضعة لأن الخطاب لابد أن يتم بعد تواضع فإذا وقع الكلام لابد أن يقصد به المخاطب، وإفهام ذلك المخاطب.

وحتى في حالة الاشتباه في بعض الأفعال كما في بعض المتشابهات القرآنية وبعض أمور التكليف فلابد فيها من الرجوع إلى هذا الأصل. يقول القاضي عبدالجبار: «وقد بينا أن القديم عز وجل قد ثبت أنه لا يختار فعل القبيح لكونه عالماً به وبأنه غني عنه فنبغي إذا وجدنا في أفعاله ما يشتبه ظاهره أن نحمله على الوجه الذي يحسن وقوعه عليه كما قلنا في الآلام».

فالقاضي عبدالجبار كما ترى، قرن من المتشابهات والآلام في سياق واحق، فلابد من إثبات كلا الأمرين حسناً تماشياً مع الأصل الذي هو الحسن التام في كامل أفعال الباري.

«وقد علمنا أن الحكيم إذا بيّن بعض الأمور وأوضحها فالواجب في خطابه من بعد أن يتراتب عليه، ومتى رتب على ذلك لم يعد ذلك خروجاً عن الظاهر لأنه يخاطب على معهود وعرف».

وبغض النظر عن النص المقدس، فإن القصد هو الأقرب إلى الدلالة من التواضع والاصطلاح، لأن القصد هو أقرب إلى وعي المتكلم وخياله، وهو الذي يعلم ما يريد ويقصد. ولعل هروب المعتزلة من هذا المأزق يرجع إلى استحالة الوصول إلى القصد الإلهي من أقواله وأفعاله، حتى وإن كانت هذه الطائفة تعتمد الاستدلال منهجاً في معرفة القديم وتجعل ذلك واجباً على كل مؤمن.

ثنائية القصد والتلقي لها تعلق مع مقولة الاسم والمسمى التي أثير حولها كثير من الجدل في علم الكلام، على الأقل من حيث كونه مثالاً للجمع بين قصد المتكلم ومراعاة حاله ومراده، وكذا قصد إفهام المخاطب الذي تقتضيه المواضعة.

فإذا كان القصد هو منتهى التأويل وغايته فإن تحديد دلالته تكون بالاعتماد على الجانب الإشاري، أي أن الاسم هو إشارة إلى المسمى أي قصد له وإحالة عليه، وليس الاسم هو المسمى أي عينه كما ذهب إلى ذلك الأشاعرة.

ولأن الإشارة المباشرة إلى المسمى قد تتعذر، تم التواضع بالإشارة إليها بأسماء «خاصة» يقول القاضي عبدالجبار: «ويدل على ذلك أن هذه الأسماء إنما احتيج إليها ليقع بها التعريف ويصح بها الإخبار عند غيبة المسميات، لأن الإشارة تتعذر إليه والحال هذه فأقيم الاسم عند ذلك مقام الإشارة عند الحضور فكما تحسن

الإشارة إذا حضر المشار إليه لوقوع الفائدة به للمشير والمشار إليه، فكذلك يحسن الاسم لهذا الغرض عند غيبة المسمى أو لكون المسمى مما لا يظهر للحواس، لأن في الإشارة لا تصح إليه على كل وجه بمنزلة المشاهد إلا غاب».

يوضع مفهوم القصد هنا كما في كلام القاضي عبدالجبار على أنه الرابطة التي تربط بين الاسم والمسمى، ليكرس بذلك عدم اتحادهما كما ذهب إلى ذلك الأشاعرة، فاستعمال الأسماء، إنما هو اضطرار وخلاف الأصل، الذي هو الإشارة، فإنما تستعمل تلك الأسماء إما عند غياب المسمى أو تعذر الإشارة إليه، وكلاهما يصدق على ذات الباري الذي يقصد المعتزلة تبرئتها من أن تحل بها الحوادث (الأسماء المتواضع عليها).

ومفهوم التلقي متعلق هنا بقضية الاسم والمسمى من جانب كون المتلقي معنياً بهذ التسمية ومقصوداً بها، لأن التسمية إنما هي «لإفهام المخاطب مراده».

ولا شك أن «المراد» هو مرادف «القصد» أي أن القصد هو في الحقيقة الرسالة التي يريد المتكلم إيصالها إلى المتلقي، ومن ثمة يكاد يتطابق مفهوم القصد ومفهوم المعنى في النظرية التأويلية الاعتزالية. ولذلك يذهب الجاحظ إلى حتمية وجود المعنى في اللفظ وأنه «لا يكون اللفظ اسماً إلا وهو مضمن بمعنى».

إنما قلنا بناء على ما سبق أن «القصد» و«المعنى» متطابقان لأن أهل اللغة يجعلون القصد هو الفرقان بين اللغة واللغو وجعل الجاحظ الفاصل في ذلك هو «المعنى»، كما جاء في صريح كلامه وهو أيضاً لازم كلام القاضي.

وجدير بالقول هنا أن المعتزلة ذهبت إلى إنزال مفهوم «القصد» إلى عالم الشهود، تماماً كما كان قولهم في «الكلام»، وإن كان القصد «قصد القديم» والكلام «كلام القديم» فليس «قديم القديم» من المعارف الضرورية ولا من المعارف المفارقة، بل «معرفة ممكنة» طريقها الاستدلال.

يقول القاضي عبدالجبار: «لا يجوز أن نعلم قصده باضطرار في حال التكليف كما لا نعلم ذاته باضطرار في حال التكليف».

يريد القاضي أن يقول: إذا كانت معرفة القديم اضطرارية تقضي بإبطال التكليف فإن معرفة مقاصد كلامه هو إبطال له كذلك.

يرتد بنا القول هنا إلى ما تقدم عن قضية المتشابه وأنه فرصة لإجهاد المكلفين إذ الإيمان لا يكون إلا بعد الاستدلال.

احتفال المعتزلة، الذي يرجع بالأساس إلى أصل التوحيد والعدل، أي مراعاة مقام الإحسان لدى قائل هذا النص، وأنه لا يفعل القبيح، جعل بعض الباحثين إلى مقاربة القول الاعتزالي في هذا المقام بالتداوليات المعاصرة، أي أن المتكلم هنا يرتقي إلى مستوى العلامة اللسانية، أي أن الإحالة إلى المتكلم مباشرة أو على «مستعمل اللغة».

وإذا كان البحث اللغوي لدى المعتزلة قد حام حول مفاهيم تأويلية مثل «المتكلم»، «موت النص» و«المتلقي» «قارئ النص» فإنه لم يغفل الواسطة التي هي «النص» ذاته، الذي قد يبقى العلامة الوحيدة الدالة عن المتكلم والمؤدية عنه، ذلك أن «الكلام في الشاهد

يكون أمارة لم يرد المتكلم إذا لم يعلم مراده باضطرار ويكون أمارة للأمر المراد».

وإذا كان القاضي عبد الجبار يصر على تأصيل كلامه هنا عن «الكلام في الشاهد» فإنه لا فرق بين ذلك وبين الغائب فقد تقرر أن كلام القديم غير مخالف ولا يجوز أن يكون مخالفاً لهذا الكلام المشاهد، وبناء على ذلك فإن كلام المتكلم بالقرآن أمارة عليه ومن ثمة يصبح فعل التأويل تأويلاً لأمارة اتي ليست إلا ذلك النص».

وهذا القول إنما هو إنزال ثان لمقام الكلام بعد القول بانفصاله عن قائله بوصفه بالحدوث.

ينزل به هنا إلى القول إنه مجرد أمارة أو علامة.

مثلث التأويل (القصد، المتلقي، النص) مع إعطاء كل مقامه وتنزيه منزله، يذهب بنا إلى القول إن التأويل الاعتزالي يصف بنوع من النسقية المترابطة البناء.

3 - **حقيقة الشاهد ومجازية الغائب:**

في تقسيمهم للوجود، عمد المعتزلة إلى اعتماد أنطولوجيا تتسم بنوع من المفارقة فالوجود في نظرهم ليس إلا العالم من جهة وصانعه من جهة ثابتة كل ما سوى الله عالم.

يكون المذهب الاعتزالي بذلك قد تخلص من أنطولوجيا التعدد والتشتت والتعقيد أيضاً التي اتسم بها المذهب الأشعري وبعض المذاهب السنية الأخرى.

فإذا كان أصحاب أبي الحسن ومن قبله ابن كلاب، قد أثبتوا ذاتاً وأسماء وصفات، مع قيام تلك الصفات بالذات، وتفرقت

كلمتهم في وصف ذلك القيام، وكيفيته مع اضطراره إلى القول بقدم هذه الصفات، فإن المعتزلة قد استقر قولهم على القول بقدم الذات فقط أما غير ذلك فجائز عليه الحدوث وإلا أفضى الأمر إلى وجود قديمين.

غير أن مقالة المعتزلة هذه تحمل نوعاً من المفارقة واللبس في وصف تلك العلاقة التي تربط بين تلك الذات القديمة والصفات الحديثة وذلك هو سبيل فلسفة التوحيد الاعتزالية.

عالم الحقيقة وعالم المجاز:

ولذلك فقد سلكت المعتزلة في إثبات هذه المقالة مسلكاً لغوياً (كلامياً - جدلياً) يهدف تفسير هذه العلاقة التي نزعم أنها ملتبسة.

وهكذا ذهب التقسيم الاعتزالي للوجود، إلى جانب تقسيمه إلى شاهد وغائب وبموازاة معه إلى تقسيمه إلى عالم الحقيقة وعالم المجاز.

ومفهوم الحقيقة والمجاز لا يقصد به بالضرورة ذلك الاصطلاح المتداول، بل يكفي هنا أن نستحضر الأصل اللغوي للكلمتين.

الحقيقة = (الحقيقة - الواقع) والمجاز = (التجاوز والعبور). وإن شيئاً نقول أيضاً إنه قريب من مفهوم المجاز في هذا السياق بالذات مفهوم المثل الأرسطي (l.exemplum) أي بمعنى التمثيل الذي يقول عنه الرازي: «الغرض من المثل تشبيه الخفي بالجلي والغائب بالشاهد».

يرى المعتزلة بهذا القول إذن إن الإخبار عن ذات الله لا يمكن أن يكون إلا عن طريق التقريب، والإحالة على الشواهد، وضرب المثل وذلك هو المجاز.

ولذلك فما جاء به النقل من الأخبار بأنه تعالى له يد أو عين أو أنه ينزل أو يصعد أو أنه استوى على العرش فإنما ذلك رحمة بالعقول القاصرة عن استيعاب المطلقات السماوية، إذ لا سبيل هنا إلى تصور ذلك على حقيقته.

يتجاوز الخطاب الاعتزالي، في هذا المقام، اللغة التواضعية ظاهرياً، للعودة إليها بعد تقرير مجازية هذه التصورات ومشروعيتها، وذلك أن اللغة ستبقى على كل حال هي الواسطة بين اللغة وما وراءها ومن ثمة كان التفكير البلاغي الاعتزالي ذا صبغة ما وراء لغوية، بغض النظر عن هذه الغاية.

فهذا الزمخشري على سبيل المثال يتحدث عن ما سماه التخييل طريقة وأسلوباً من أساليب الوحي في خطابه عن الغيب: يقول في تفسير الآية من سورة الزمر: ﴿**ما قدروا الله حق قدره**﴾، وما عظموه كله تعظيمه ثم نبههم على عظمته وجلالة شأنه على طريقة التخييل فقال: ﴿**والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسماوات مطويات بيمينه سبحانه وتعالى عما يشركون**﴾، والغرض من هذا الكلام إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعه تصوير عظمته والتوقيف على كنه جلاله لا غير، من غير ذهاب بالقبضة ولا اليمين إلى جهة الحقيقة أو جهة المجاز».

فالقوم وإن كانوا قد أجمعوا مع سائر المتكلمين إلى تقسيم الألفاظ إلى حقيقة ومجاز، فإنك ترى الزمخشري وهو أحد أساطين الفكر الاعتزالي يقول «من غير ذهاب.... إلى جهة الحقيقة أو جهة المجاز».

ومع ذلك نرى أنه لا تضارب ولا تناقض في بنية الفكر التأويلي الاعتزالي من جهة، لمن تأمل رأيهم، فهم وإن أثبتوا كلاماً إلهياً مخلوقاً لا يختلف عن كلام العباد فبالغوا في إلصاقه بالشاهد كما سبق، فإن ذلك لا يلزم منه أن ما يحمله من المعاني كذلك، فإن الحكاية هي غير المحكي كما تقرر عندهم.

وقد اختارت المعتزلة المجاز سبيلاً لتأويل العقيدة لاسيما ما كان منها متعلقاً بالغيب المحض لكونه الأنسب للتعبير عن العالم الإلهي المفارق لأنه لا يجوز أن نفهم ونتصور العالم العلوي بهذه المعاني الأرضية المتداولة في عالم الشهود وبذلك ترفع المعتزلة المجاز درجات وتنزل بالحقيقة إلى عالم الواقع تماماً على عكس ما تصور أفلاطون عالم المثل الحقيقي المفارق وعالم الكون والفساد الواقعي الناقص.

وقد تفطن ابن تيمية إلى مقاصد فلسفة المعتزلة في هذا المقام فذهب إلى القول بأن الصانع هو أولى بأن يوصف بالحقائق لأنه الوجود الحق. فوافق أفلاطون من هذه الناحية إذ يقول: «فمن ظن أن الحقيقة إنما تتناول صفة العبد المخلوقة المحدثة دون الخالق كان في غاية الجهل فإن صفة الله أكمل وألم وأحق بهذه الأسماء الحسنى، فلا نسبة بين صفة العبد وصفة الرب كما لا نسبة بين

ذاته وذاته، فكيف يكون العبد مستحقاً للأسماء الحسنى حقيقة فيستحق أن يقال له عالم قادر سميع بصير والرب لا يستحق ذلك إلا مجازاً؟ ومعلوم أن كل كمال حصل للمخلوق فهو من الرب سبحانه وتعالى وله المثل الأعلى، فكل كمال حصل للمخلوق فالخالق أحق به وكل نقص تنزه عنه المخلوق فالخالق أحق أن ينزه عنه، ولهذا كان لله المثل الأعلى».

ولعل بُعد الشقة بين المعتزلة وابن تيمية يرجع إلى تصور كل منهما لهذين المفهومين (الحقيقة / المجاز) فالأول مرادف عند ابن تيمية لمفهوم الحق بينما لا يعدو أن يكون عند المعتزلة إلا مرادفاً لمفهوم الواقع كما تقدم.

والثاني يراه ابن تيمية معنىً سلبياً يخلي الأسماء والصفات من كل المعاني الحسنى التي جاء بها الخبر بينما يراه المعتزلة أنسب للتعبير عن عالم الغيب (الكامل) وأكثر امتلاء بدلالات.

فالمعتزلة إذ يتعلقون بالمجاز منهجاً وفلسفة في سياسة المتشابهات فإنهم يقصدون بذلك التنزيه، أي تنزيه الله عن مشابهة المخلوقات.

«وهكذا يبدو أن فكر التأويل يتحرك بين زوجي الحقيقة، المجاز، إلا أنه يتعين لفت الانتباه إلى أمرين اثنين يتعلقان بأمر المجاز في ميدان الكلام الاعتزالي القائل بموقف التأويل:

الأمر الأول: هو إذا كان المجاز في اللغة هو عبارة نقل المعنى الأصلي إلى معنى مجازي، أي تمديد أحدهما في الثاني (الأسد –

الشجاع) فإن المجاز في التأويل الكلامي هو تعطيل للمعنى الأصلي وإضفاء معنى جديد تفرضه الوضعية الجديدة للإحالة.

والأمر الثاني: هو أن الدلالة المجازية عند علماء الكلام من المعتزلة تبدو أكثر امتلاء بالمعنى من الدلالة الحقيقية لأن المجاز عندهم هو الذي يدل على الوجود الأعلى بينما الحقيقة الواقعية لا تدل إلا على الوجود الأدنى مما يسمح للغة أن تحقق أقصى امتلائها الدلالي».

الارتداد نحو الحقيقة:

إن الخطاب الاعتزالي بهروبه من الحقيقة إلى المجاز فإنما ليعود إلى هذه الحقيقة مرة ثانية، ولكنها حقيقة أخرى، حقيقة مفارقة تناسب عالم الغيب وتسكنه، وذلك أمر تعودنا عليه في التفكير الاعتزالي، اعتماد الثنائية في الخطاب تبعاً لتقسيم الوجود لديهم (الله - العالم)، فالحقيقة أيضاً حقيقتان، حقيقة في الشاهد وحقيقة في الغائب.

ومن هنا أيضاً نفهم أن اعتبار ابن تيمية الحقيقة (الحقة) مفارقة وغيرها هو الذي يمكن أن يوصف بالمجاز على أنه رد فعل فقط على تصور المعتزلة هذا، بحث قد سقط في قول أهل التصوف الذين لا يرون في الوجود إلا الله.

ولذلك نلزم المعتزلة بلازم قولهم، ومن خلال فهمنا لنظرياتهم هذه في المجاز أنهم يعدلون عن تلك الحقيقة التي هي بمعنى الواقع الشاهد، إلى حقيقة (حقة) مفارقة وجعل إمكان العبور إليها عن طريق المجاز.

فإذا عدنا إلى إشكالية الصفات والمتشابهات الواردة في شأنها فإن موقف التعطيل الذي يوصف به الموقف الاعتزالي هو تعطيل للحقيقة من النوع الأول وطموح وطمع (ولا أقول إثبات) إلى حقيقة من النوع الثاني فـ «إن الصفة عند المعتزلة هي تعبير عن الواقع وحقيقة معلومة وهذا الواقع المعلوم يقع وراء القول الإنساني».

ويرجع سبب التعقيد في هذا المبحث إلى تواطؤ الأسماء بين الخالق والمخلوق، واشتراكها في الألفاظ الدالة عليها فليس الإنسان وحده الذي يوصف بالسمع والبصر والعلم بل وردت الأخبار بذلك في حق الخالق كما هو معلوم، بل ورد أنه ينزل وأن له يد وعين وهذا ما حمل المعتزلة إلى نفي تلك المعاني المباشرة عن طريق المجاز، غير أن ابن تيمية مرة أخرى في نقده لهم، يذهب إلى أن اتحاد الاسم بين الخالق والمخلوق لا يستلزم توحد المسميات أو تشابهها، فإن ابن عباس قال: «ليس في الدنيا مما في الجنة إلا الأسماء يعني أن موعود الله في الجنة من الذهب والحرير والخمر واللبن تخالف حقائقه حقائق هذه الأمور الموجودة في الدنيا فالله تعالى أبعد عن مشابهة مخلوقاته بما لا يدركه العباد ليست حقيقته كحقيقة شيء منها».

ومن هنا يتبين أن النزاع بين ابن تيمية والمعتزلة يؤول في هذه النقطة إلى اللفظ فقط، فكلاهما يقول بالحقيقتين.

والخلاصة أن القوم يعتبرون حقيقة الصفات الإلهية من حقيقة الذات نفسها، فكانت تلك الحقيقة مفارقة بالضرورة في كلتا الحالتين ولذلك فالحقيقة غير المرغوب فيها في هذا المقام

هي حقيقة التشبيه، وإن شئنا قلنا إنها الحقيقة المعطّلة، وبسبب رفضها سمى المعتزلة [المعطّلة] ذلك التعطيل الذي كانت أداته الأولى المجاز.

وتلك الحقيقة التي قلنا إنها موجودة هناك في عالم المجاز هي حقيقة الذات والصفات وهي حقيقة التأويل الاعتزالي كله وهي التي وقف أهل السنة والأشاعرة عند حماها فهو بحر المعتزلة الذي وقف غيرهم عند ساحله.

فإذا كان السلف قد اختاروا عدم الخوض في الكيف تارة وعدم الكلام فيه جملة وتفصيلاً تارة أخرى - رفض علم الكلام - فلأن الله في نظرهم وحده يعلم تأويله وأما هم فقد اكتفوا بموقف الإيمان فإن المعتزلة لم يقنعهم بل استقبحوا عقلاً الخطاب بما لا يفهم وأوجبوا على الحكيم الإفهام في كل كلمة يحدثها ومن ثمة كان العلم بتأويله ممكناً بل واجباً وتأويله كما سبق هو الحقيقة نفسها أخباره كما تقدم في معنى التأويل.

ولأن المعتزلة أوجبوا الاستدلال في معرفة الصانع فلذلك سمحوا لأنفسهم بالخوض في الحقائق الغائبة عن طريق العقل، وجعلوه الحكم والناموس الذي يسير عليه التأويل نفسه.

يختلف المعتزلة إذن عن السلف وبعض المتكلمين ولم يسكتوا كما سكت الآخرون وكلامهم لم يكن سالباً إلا في نظر أصحاب الإثبات (التشبيه)، فحيث يقول بعض السلف مثلاً له عين لكن ليست كعيننا (إثبات ثم نفي) فإن المعتزلة تقول العين مجاز (أي تمثيل) والمعنى (الحقيقة) الرعاية. فالموقف الاعتزالي إذن فيه

من الإثبات (الدلالة) أكثر من سابقه، لكنه إثبات لحقيقة عقلية (لا واقعية) ومعنوية (لا مادية).

من الحقيقة إلى الحق:

يمكن أن نستنتج كذلك أن هذه الحقيقة التي قلنا إنها الملاذ الأخير للدلالة هي حقيقة علم الكلام نفسه التي يقال عنها إنها واحدة لا تقبل التعدد لأن الحق في باب العقليات واحد.

فالقوم وإن هم ذهبوا ذلك المذهب في المجاز كما تقدم والاتساع في الدلالة، فلم يذهب عنهم ما تقرر عندهم وعند غيرهم من طلب الحق والسعي إليه ولذلك نضيف هنا أن المعتزلة يدفعون تهمة التعطيل عنهم بنظريتهم في المعرفة والتي تحتل معرفة القديم الجانب المهم فيها بل هي غايتها فـ «إن الأشياء تدرك بحقائقها وتعلم بالاستيقان وإن كانت غائبة. فالله يعلم ويعلم ويعرف».

ولا علينا من اليقين الذي يزعمه صاحب هذا القول فإننا نعلم ما يقصده هو وغيره من المتكلمين بمثل قولهم هذا فإنما هو كلام في إطار الجدل والاحتجاج على الخصم. وإنما الذي يعنينا على كل حال إنه رؤية لهذه المدرسة التي يقال عنها إنها عقلانية.

المصادر والمراجع

(1) قد وجد على كل حال من قال بذلك وقد امتلأت كتب علم الكلام القديم والحديث بمثل هذه النظريات، منها الحق ومنها الباطل لاسيما ما يسمى بنظريات الأصول «أصل المعتزلة» التأثيرات الخارجية اليونانية و... لعل هذا هو الغالب على أعمال كثير من المستشرقين.

وهو نفس رأي مريس س. سيال:

The source of the doctrine when he accuses orthobox Muslim o claiming for the ou an what Christians claim for Jesus، namely that it is the uncreated word of God، Morris S. Seal Muslm theology study of origins with reference to the church fathers، London 1964، p. 68.

ويذهب ماكدونالد نفس المذهب: حيث يرجع المقالة الاعتزالية إلى رفض مقولة اللوغوس المسيحي كما هو عند الآباء اليونانيين والذي صار إلى القول به بعض المسلمين، وربما كان بعض ذلك عن طريق يوحنا الدمشقي:

we can have no difficulty in recognization that it is plainly ..ز derived from the Cristian logos and that the Greek Church، perhaps through John of Damascus، D.B. Macdonald، Muslim theology، .Jurisprudence and constituational theory، New York، 1903، p. 146

(2) الفكر الاعتزالي هو فكر تأويلي بالدرجة الأولى، ويمكن تعميم ذلك والقول إن علم الكلام كله كذلك، وإن كنا نرى أن الاعتزال هو علم الكلام إذا أطلق.. وأن علم الكلام هو علم التأويل.

(3) الدكتور محمد نويري، علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب، دار محمد علي الحامي وكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 9 إبريل، تونس، ط1، يناير 2001م، ص111.

(4) شرح الأصول الخمسة تحقيق الدكتور عبدالكريم عثمان، مكتبة وهبة، ط 11، رمضان 1408 - إبريل 1988م، ص 603.

(5) متشابه القرآن، تحقيق الدكتور عدنان محمد زرزور، مكتبة دار التراث، القاهرة، د.ت، ص 3، وانظر كذلك المغني 139/16، وكلام القاضي عبدالجبار في مثل هذا المعنى كثير.

(6) متشابه القرآن ص 586 (القسم الثاني)، وانظر كذلك ص 9.

(7) المغني في أبواب التوحيد والعدل 125-124/5.

(8) المغني 126/5، والهاء في «مراده» عائدة على الله في سياق لكلام القاضي عن ذلك.

(9) الجاحظ، الرسائل، مكتبة الخانجي 262/1.

(10) المغني 164/5.

(11) راجع ما كتبه الدكتور علي حاتم الحسن، في كتابه التفكير الدلالي عند المعتزلة، دار الشؤون الثقافية بغداد، وقد أفاد في كثير من أبحاثه عن اللغويات الاعتزالية ولسانياتها، وقد أخذنا منه كثيراً في توجيه بعض أعمال هذا البحث، وإن كان مراده الجانب اللساني بينما، وجهتنا التأويل والهرمنوطيقا.

(12) المغني 230/5.

(13) الكشاف، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت 408/3.

(14) مجموع الفتاوى، طبعة الحنبلي، 201/5.

(15) د. محمد مصباحي، دلالات وإشكالات، دراسة في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات عكاظ، ط 1، 1988م، ص 7-8. وراجع ذلك لطفي عبدالبديع، فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفر الحديث، مكتبة لبنان، طبعة أولى، ص 24 وما بعدها.

(16) عبدالحكيم أجهر، التشكلات المبكرة من الفكر الإسلامي، المركز الثقافي العربي، ص 23.

(17) مجموع الفتاوى 379-380/13، وراجع أيضاً ما كتبه الدكتور محمد مصباحي حول تعريف ابن رشد للتأويل: «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»، في كتابه: مع ابن رشد، دار توبقال، الطبعة الأولى، 2007م، ص 125، حيث يذهب إلى معنى المجاز هو الحقيقة وأن الحقيقة هي المجاز!

(18) القاسم الرسي (المعتزلي)، كتاب المسترشد ضمن: IN THE theology ALQASIM IBN IBRAHIM. BINYAMIN ABRAHAMOV. LEI DEN. NEW KOLLN. 1996. p. 68.

مناهج دراسة الرحلة

كتاب «الرحلة والنسق» لـ «بوشعيب الساوري» نموذجاً

إدريس الخضراوي

عندما نطرح للتفكير المسألة المتعلقة بمنهج قراءة الرحلة، فإن أول ما يتبادر للذهن هو التراكم المتحقق في هذا النوع من النصوص، وكذلك وضعها الأجناسي. لأن أية خصوصية مفترضة للبحث الرحلي لن تكون قابلة للتحقق إلا إذا هي استندت إلى وضع اعتباري للرحلة بوصفها جنساً أدبياً. فالجنس الأدبي، كما علمنا: (جان ماري شايفر)، عندما يبلغ درجة من التماسك والحضور، يفرز شيئاً فشيئاً استراتيجيات قراءته، ويوجه دارسيه إلى العناصر الهامة ذات الخصوصية في التحليل.

من هذه الزاوية أتصور أن الجهود التي بذلت في المغرب على يد الكثير من العلماء والدارسين الأكاديميين، خاصة فيما يتصل بتحقيق النصوص الرحلية وإخراجها في طبعات جديدة مُصَدّرَة بمقدمات توضح سياقها وأهميتها التخييلية والتوثيقية، إن هذه الجهود وضعت الرحلة في منطقة الضوء، وكرّستها خطاباً جمالياً ومعرفياً في آن، بعد أن ظلت مجالاً بكراً لعدد من القرون. فهي ملتقى لأنماط مختلفة من الخطاب، وتستثمر التخييل بطريقة مدهشة، وتحتمي بوسائل البحث الأنثربولوجي من أجل تقريبنا من الذهنيات التي احتك بها الرحالة، وأشكال

تراسلها مع السياق السوسيوثقافي الذي ينتمي إليه. ولا أحتاج لذكر الأسماء، فهي كثيرة وتزداد قاعدتها اتساعا بتزايد الاهتمام بالرحلة في الجامعات ومراكز البحث، والأهم أن نشير إلى أن هذه الجهود حصلت على جوائز تقديرية هامة من مؤسسات ثقافية تكرّست لمتابعة نص الرحلة تحقيقاً وبحثاً وإصداراً مثل مركز ارتياد الآفاق بالإمارات العربية المتحدة.

إن أغلب الدراسات الجامعية التي أنجزت من قبل باحثين ودارسين مغاربة تابعين لشعبة الآداب، تستقي مفاهيمها وأدواتها النظرية والتحليلية من حقل النقد الروائي. بل نجد الكثير منهم يُعنى كذلك بدرس الرواية ومتابعة الأسئلة التي تطرحها: سعيد علوش، سعيد يقطين، عبد الرحيم مؤدن، عبد النبي ذاكر، شعيب حليفي، الطائع الحداوي.. صحيح أن الرحلة تلتقي بالرواية في الكثير من العناصر في مقدمتها تعدد الأصوات والحوارية وعنصر السرد، بوصفه الخطاب اللغوي الذي به يتمكن الكاتب في هذا الجنس أو ذاك من شد انتباه القارئ وجذبه لمتابعة المغامرة المروية، وإن كانت الرحلة تتميز عن الرواية « بتوسيع دائرة فضائها في الاتجاه الجغرافي والتاريخي ووصف العادات والتقاليد ورصد كل ما يخطر على البال من مظاهر النشاط الإنساني غير متقيدة في ذلك بحبكة ضرورية مدروسة الاتجاه»(1). لكن أن تتمكن الدراسات الروائية من إحداث تراكم كبير على مستوى المناهج وأدوات التحليل والمفاهيم والمصطلحات، دون أن تحدث الدراسات

الرحلية شكلا من القطيعة معها، فهذا يطرح أكثر من سؤال عما إذا كانت الرحلة قد تجاوزت بالفعل العثرات المتعلقة باستقبالها باعتبارها جنسا أدبيا مستقلا. إن هذه المسألة المائزة للدراسات الرحلية في تحققاتها الراهنة لا تخص طبيعة العلاقة التي تشدها للنقد الروائي وحسب، وإنما نجد هذا الاستمداد لمناهج التحليل وأدواته من حقول معرفية أخرى كالسوسيولوجيا والتاريخ والأنثربولوجيا والدراسات الثقافية. وهذا ما نصادفه في الدراسات والأبحاث التي ينطلق أصحابها من خلفية مغايرة لتلك التي ينطلق منها دارسو الأدب في مقارباتهم للرحلة. وأفكر هنا على الخصوص في الدراسات التاريخية والأنثربولوجية والثقافية.

إن هاتين الملاحظتين النظريتين والمنهجيتين تقوداني إلى طرح سؤال أكثر وجاهة: إذا كانت هذه الدراسات الرحلية تستقي مفاهيمها وأطرها النظرية بل حتى تصورها لموضوعها من حقول أخرى، فما هي طبيعة المساهمة التي قدمتها في تطوير الوعي بالرحلة سواء من جهة تحقق الأدبية فيها أو فيما يختص بعلاقتها بالخطابات والممارسات والتعبيرات المختلفة التي ينتجها المجتمع بهدف التعريف بذاته أولا وتقديمها للآخر ثانيا؟ وهل يمكن التسليم فيما يتعلق بقراءة الأدب بشكل عام والرحلة بشكل خاص بمدى مطابقة التصورات السردية والشعرية (La poétique) ومنظورات ما بعد الحداثة حول النص وأدواره وتفاعلاته المتعددة، لجملة الخصائص الشكلية والتيمية (Thématique) التي تميز الرحلة؟

إن الجواب عن هذا السؤال لا يمكن أن يكون مجديا إلا في إطار نوع من التصور الشمولي للتحولات التي طرأت على مفهوم الأدب وتصوراته بين المبدعين والنقاد والدارسين، خاصة في مرحلة ما بعد الأنساق المغلقة، حيث النقد بالمغرب ينفتح على ظواهر مغايرة، وبتأثير من موجهات ثقافية جديدة، وهي إن كانت في مجملها مرجعيات مستعارة كما يذهب إلى ذلك الناقد العراقي عبدالله إبراهيم إلا أنها لا تلغي الأسباب الذاتية المتطلعة إلى نسق آخر في التفكير والقراءة[2]. فهؤلاء قراء إيجابيون، كما أشار إلى ذلك الناقد محمد برادة، يحولون حوارهم مع النص إلى تشييد فكري ذي خصائص خطابية ومنهجية، تميزه وتفرقه عن النص الأدبي أو تكون بمثابة امتداد له[3]. لذلك فإننا عندما نفكر في الدراسات الرحلية التي أنتجت خلال العقد الأخير من القرن الماضي، وكذلك تلك التي أنتجت خلال بداية هذا القرن، نستطيع أن نلامس الكثير من مظاهر التحول في مفهوم الأدب عامة والرحلة بشكل خاص، وذلك نتيجة الوعي النظري المنفتح والمتعدد الذي انطلقت منه هذه الأبحاث، والذي ما فتئ يتطور في الاجتهادات التي تتبلور في هذا الميدان. لم تعد الرحلة ذلك الخطاب/ الوسيلة الذي يعتمد عليه في التوثيق والتأريخ لمرحلة من مراحل التاريخ، بل اتخذ مفهومها شكلا من التوسع ينأى بها عن الاختزال، ويرتبط بالأدب بما هو خطاب تخييلي وجمالي، يحقق معرفة تسهم في توسيع متخيل المجتمع ورفده بالعناصر المغذية لتعدديته والداعمة لها. وبمعنى آخر فالأغرابية الاجتماعية والوصف

المركز والإقحام الواضح لثقافة الرحالة وعناصر السخرية، لم يعد ينظر إليها باعتبارها افتراءات أو اختلاقات لا أهمية لها، وإنما صارت، مع بروز الجدوى من الرحلة، وسائل لإنتاج معرفة متميزة ومختلفة عن المعارف التي تعتمد على المفاهيم والمنطق.

من بين الدراسات الهامة التي تسمح لنا بتلمس هذا التحول في مفهوم الرحلة، وفي الوعي بخلفيات كتابتها وإنتاجها دراسة الباحث المغربي بوشعيب الساوري بعنوان: الرحلة والنسق، وقد صدرت عن دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 2007[4]. ويتكرس اهتمام الباحث في هذا الكتاب لقراءة واحد من أهم النصوص الرحلية في الثقافة العربية، وهو نص: رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة لصاحبه أحمد بن فضلان أحد أدباء القرن الرابع للهجرة.

ومن خلال التأمل في طريقة تناول الباحث لموضوعه، والذخيرة المرجعية التي اعتمد عليها في تشييد تصوراته بصدد هذه الرحلة، تتبين أهمية هذه المساهمة العلمية، خاصة فيما يتعلق باستثمار مرجعيات نظرية ومنهجية جديدة على النقد العربي، وهي أقرب إلى التحليل الثقافي. وهذا المسلك في التحليل الذي يرى المتخيلات بوصفها نتاجاً للثقافة بمعناها الواسع، سبق وأن لامسنا تحققاته في الأبحاث الفكرية لبعض المغاربة كمحمد عابد الجابري في كتابه الهام: العقل السياسي العربي، والذي قارب فيه المخيال العربي والإسلامي، وكذا محدداته وتجلياته من منظور يستكشف العلاقة بين العقل العربي والإسلامي والمتغيرات الثقافية والاجتماعية التي كانت

تتبلور في شبه الجزيرة العربية مع انبثاق الوحي ونزول القرآن الكريم على النبي صلى الله عليه وسلم.

أما المساهمة الثانية فهي للباحث المغربي نور الدين أفاية بعنوان: الغرب المتخيل صورة الآخر في المتخيل العربي الإسلامي الوسيط، وهو كتاب يبحث في إمكانية إعادة التفكير في أسئلة الهوية والاختلاف، الذات والآخر، العالم العربي الإسلامي وأوروبا المسيحية، من منظور مغاير وجديد يرى إلى الهوية في تحولها وتبدلها وقابليتها للتطويع وليس في اطمئنانها إلى تفسير واحد، كما يأخذ بعين الاعتبار هجرة الأجساد والرموز والثقافات. وضمن هذا السياق كذلك لابد من الإشارة إلى الأبحاث الهامة للباحث البحريني نادر كاظم خاصة كتابيه: تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، والهوية والسرد وأشير كذلك إلى أطروحتنا المرقونة بكلية الآداب بالرباط بعنوان: الرواية العربية: الذات والآخر في مرآة التمثيل الأدبي، وقد أشرف عليها الأستاذ محمد الدغمومي[5].

ينطلق الباحث من مفهوم أساسي لمساءلة موضوعه هو مفهوم النسق الثقافي. وبمقتضاه يرى الساوري بأن الفهم الأمثل بالأدب يتحقق عندما يوضع في إطار السياق الثقافي الخاص بعصره، ويستشف من خلال تلك العلاقة طبيعة النسق المؤثر في الكاتب، والذي يتعدى اختياراته ويتجاوزها، لأنه نسق جماعي يختص بالثقافة المتبلورة في عصر ما. في هذا السياق يقول الساوري: «يكون لزاما علينا ونحن ندرس رسالة ابن فضلان، أن نضع ابنَ فضلان ورسالتَه داخل

النسق العام للكتابة في العصر العباسي عموما، والقرن الرابع خصوصا، لأنه من المستحيل أن يكون الأدب بعيدا عن الوضع السوسيوثقافي الذي ظهر فيه»[6]. وهو يقصد بهذا الوضع المحافل المتعددة التي تتدخل في إنتاج الأدب، كالجمهور والكتابة أو الإنتاج والاستهلاك. وهذه المفاهيم نلمسها عند المهتمين بالنظرية المؤسساتية، خاصة: (جاك دييوا) في كتابه الذي يحمل هذا العنوان[7]. والمؤسسة الأدبية مفهوم يتصور الأدب كباقي المؤسسات القائمة أو التي يُرغب في تشييدها، ويخضع في اشتغاله لقوانين تخصه وتؤكد استقلاليته، ولكنه مع ذلك ليس بمنجاة من التأثر بالإيديولوجيا. وفي هذا الضوء تكون أشكال الكتابة خاضعة في انبجاسها لطبيعة المؤسسة الأدبية القائمة وللأفكار التي تروج بين محافلها بصدد الكتابة وشروط تحققها. إنه شكل من التحليل السوسيولوجي للأدب يرى إلى الحقل الأدبي بما هو مجال صراع وتوتر مستمرين، ولعل كتاب: قواعد الفن. وبنية الحقل الأدبي، للمفكر الفرنسي الراحل: (بيير بورديو) من أهم هذه الدراسات[8].

لكن الساوري يوضح بأن هذه العناصر حتى وإن كانت تدخل في اهتمامات بحثه، فإن ما يركز عليه في تناولاته هو تورطات عنصر الثقافة في الإنتاج. فالثقافة هي المتحكم الرئيس في كل شيء، بما في ذلك النظرة إلى الذات والآخر. والكاتب بوصفه جزءا من هذه الثقافة ومن وجهها المتعدد، لابدّ أن يحمل في داخله كاتبا مستتراً ينطق بما ليس في وعيه. وليس هذا الكاتب سوى الثقافة. إن هذه الأطروحة نجدها

في أبحاث: (ريموند وليامز) خاصة كتابيه: الريف والمدينة، والثقافة والمجتمع، كما نجدها عند: (كليفورد غيرتس) خاصة كتابه الهام: تأويل الثقافات[9]، وعند عبد الله حمودي في الشيخ والمريد[10]. وبمقتضى هذا الفهم الذي يبوئ الثقافة مكانة أساسية في الإنتاج، ويجعل منها عاملا متحكما في الكثير من تصرفات الأفراد ومواقفهم واختياراتهم، يذهب الساوري إلى أن ابن فضلان في رسالته لم يكن له أن يتخطى النسق الثقافي السائد في عصره، بل إن الكثير من الخصائص التي تتخلل هذا الكتاب أسلوبيا وفكريا لها صلة بطبيعة هذا النسق الثقافي المتعدد والمتنوع الذي تحرك فيه الكاتب وتشرب مفاهيمه حول الإنسان والعالم. وهذا بالتحديد هو ما قصده الباحث عندما قال بأن هذا التنوع «فرض على القاص أو الرحالة أن يقدم ما يرضي الجميع كل وفق مستواه الإدراكي والمعرفي. فالرحالة كما قلنا لم يكتب رحلته انطلاقا من منظوره الخاص، بل من المنظور المتعدد للثقافة التي نقلها معه، فكان نصه خليطا من المعلومات الجغرافية والتاريخية والسياسية والفكرية والأخبار والحكايات والأعاجيب، التي كانت مثار اهتمام متلقين مختلفين داخل ثقافة الرحالة»[11]. وهذا النسق الذي مارس تأثيره على ابن فضلان هو النسق الشعبي. إن هذا الاستنتاج الذي يشيده الناقد لا يحتاج إلى تأكيد. فالرجوع إلى التنظيرات اللماحة لمدرسة: (كونسطانس) المهتمة بالتلقي، يقود إلى فهم هذه المسألة. إن ابن فضلان لو خرج عن المتداول حول الكتابة وإجراءاتها في عصره، لما تمكن أحد من استيعابه، ولما أمكن

لنصه أن يستقبل على ذلك النحو. بهذا المعنى لا يكون خضوع الكاتب للنسق الشعبي نفيا لاختياراته، بل هو، على النقيض من ذلك، شكل من التأكيد لرؤية الكاتب ومستوى وعيه بالمعايير الجمالية حول الكتابة التي يسربها عصره. والكتاب الذين ينجحون في استقطاب الجمهور، ولفتِ اهتمامه إلى إنجازهم غالبا ما يتوفر لديهم هذا الوعي الذي تحقق لابن فضلان. ولذا فالفكرة التي يمكن أن نقف عليها في تحليل الساوري لعلاقة بن فضلان بالنسق الثقافي لعصره، نجدها واضحة نظرياً عند: (كليفورد غريتس) حينما يذهب في كتابه الهام: تأويل الثقافات. إلى أن الإنسان هو من « أكثر الحيوانات المحكومة، وعلى نحو يائس، بميكانيزمات الضبط والتحكم التي تتجاوز الميكانيزمات الوراثية، كتلك البرامج الثقافية، التي تنظم سلوكه»[12]. والنسق الثقافي بهذا المعنى يحمل دلالة مزدوجة: فهو إطار يُمكِّنُ من استيعاب وفهم وتفسير التجربة الإنسانية من جهة، ويعمل من جهة أخرى على أداء دور تحكمي في سلوك الأفراد، حيث يوجههم النسق الثقافي ويحدد اختياراتهم بما يمليه عليهم. وتبعا لذلك فابن فضلان في منظور الساوري ليس هو «منتج نصه الحقيقي بل هذا الأخير نتاج نسقه المتعدد»[13].

يمكن القول: إن الخلفية النظرية والمنهجية التي ينطلق منها الباحث تكرست لنص أساس في الثقافة العربية الكلاسيكية هو رسالة ابن فضلان، وإن كنا نجد الباحث يمهد لذلك بالتوقف عند مجموعة من النصوص التي يتقاسم أصحابها مع ابن فضلان الانتماء للسياق الثقافي نفسه والخضوع لنسقه، مثل

نصوص: ابن المقفع، وأبي حيان التوحيدي، والجاحظ. لكن توظيف هذه الخلفية المنهجية المستلهمة من الدراسات الثقافية والتي تمثل نوعاً من المقاومة لما تعتبره تمركزاً في الدراسات الأدبية الحديثة، واستعادة للمعنى المغيب فيها، وفهما لتورطات الأدب وانحيازاته، تحتاج إلى حذر شديد، لأن نقد التمركز قد يغدو هو الآخر شكلا من التمركز المضاد الذي يقع من جديد في شرنقة ما تصدى له وسعى إلى نقده. وهذا ما يفسر ما قد يطبع هذه الدراسات من تعميمات لا تأخذ بالاعتبار الخصوصيات القائمة بين الكُتّاب ولا الاختيارات التي يمارسونها ضداً على النسق الثقافي لعصرهم رغم طابعه التحكمي. ويمكننا أن ندعم هذه الملاحظة باستحضار ما يقوله المؤلف في دراسته: «إن استبدال مفهوم الكتابة بمفهوم الإنتاج، يسعفنا كثيراً في تناول الأدب القديم، لأن النصوص التراثية، رغم كون مؤلفيها منفردين، فإن منتجها الحقيقي هي عدة عوامل داخلية وخارجية، يتداخل فيها الذوق العام والمتلقي والأوضاع العامة والسياق الثقافي»(14). وهذا حكم عام قد لا يصدق بالضرورة على الأدباء القدامى وحدهم، وإنما يمكن أن يتسلط كذلك على كتاب ينتمون إلى العصر الحديث، إلا إذا افترضنا أن الفئة الأولى يتحكم فيها النسق الثقافي ويتدخل في إنتاجها الرمزي، بعكس الفئة الثانية التي يمكن أن تبدو متحررة من أسار النسق، وهذا غير صحيح. إن مثل هذه الأحكام العامة نجدها كذلك في دراسة عبد الله الغذامي، والتي تناول فيها نصوصاً أدبية عربية من زاوية النقد الثقافي، وحلل فيها طغيان نسق الاستفحال

على كتاب هذه النصوص، ورغم أهمية الدراسة وأسبقيتها في الدعوة إلى تغيير وجهة النقد الأدبي باتجاه النقد الثقافي، إلا أن ما توصلت إليه من نتائج يظل مفتوحا على المساءلة وإعادة التفكير.

وبعد أن تناول الساوري مسار تَكوُّن النص الرحلي، وهو مسار تشتغل فيه محددات خارج نصية متمثلة في النسق الثقافي، وما يتفرع عنه، ومحددات نصية تتمثل في التعليمية والحكائية والعلاقة بالآخر، نجده يقدم تقصيات عميقة في صيغ الخطاب التي فرضتها المادة. وبمعنى آخر، فالاختيارات الكتابية التي تشرَّبها ابن فضلان من خلال النسق الثقافي التعليمي السائد في عصره، تركت ظلالها على مستوى البنية التداولية للنص، وانعكست على أدواته السردية والأسلوبية. فالرحلة اعتمدت من هذه الناحية علىٍ التقرير بنوعيه: الأول إطاري لا يمثل فيه الكاتب استثناء قياساً إلى كتاب عصره، والثاني أسلوبي، يتوجه به ابن فضلان إلى متلق خاص. لذلك انكب الباحث على تحليل التقرير الثاني ووقف على ما يتخلله من اعتماد على التجربة العيانية والإكثار من المعلومات والمعارف وترتيبها، والإكثار من الإحالة الواقعية. وكل ذلك بهدف وصل القارئ بعالم الرحلة وتحقيق الانطباع لديه بصدقية الأحداث والمغامرات المسرودة رغم مغالاتها في الأغرابية والاختلاف. ولم يكن ابن فضلان متحررا من النسق في طريقة سرده لرحلته. إذ التحليل الذي أنجزه الساوري للأسلوب السردي في الرسالة يظهر ميل المؤلف إلى توظيف المشاهدات وتضمين المرويات المختلفة في ثنايا

الرحلة، والإكثار من الوصف عبر التركيز على الأشياء وإبراز الانطباعات التي تركتها فيه بوصفه ينتمي لنسق آخر مغاير. وهذا كله يعكس وعي الرحالة بأهمية المعرفة بالنسبة للقارئ الذي يتوجه له. فهو لا يألو جهدا من أجل تقريبه من العالم الذي احتك به، ووصله بعادات وتقاليد أهله، وتمكينه من إدراك مستويات مغايرتها واختلافها عن قيم الحاضنة الثقافية التي يتحدر منها.

وثمة ملاحظة منهجية هامة لا ينبغي أن تفوتنا على هامش هذا كله وهي أن المؤلف يغذي ذخيرته النظرية في هذه الفصول بمفاهيم تحيل على حقل السرديات ومنها ما يتصل بانفتاح نص الرحلة وتعدد اشتغالات الخطاب فيه، وكذلك ما يختص بالسرد وبنيته الانشطارية التي تستدعي لها ما يفرّع الحكاية ويشجّرها وكذلك الوصف وقوته التمثيلية. ورغم الاختلاف البين بين السرديات (Narratologie) والدراسات الثقافية، فإن الباحث تمكن من جسر المسافة بينهما لأن اشتغاله على نص ابن فضلان لم يكن مقصوراً على فهم المحددات المفسرة لإنتاجه، وإنما كان يتقصد كذلك إلى استجلاء أثر هذه المحددات في البنية الأسلوبية للكتاب وطبيعة الرؤية التدليلية والجمالية المتحققة فيه. لذلك عندما ننظر إلى التحليل في مجمله فإن الخلاصة التي يمكن أن نشيدها تقول بأن ابن فضلان كتب هذه الرسالة تحت تأثير النسق الثقافي الخاص بعصره. وأن كل ما يطبعها من حضور قوي للمعرفة ووصف دقيق للأماكن وتشخيص للذهنيات والقيم السائدة لدى الشعوب التي زارها

لا يمكن فهمه إلا برده إلى هذا السياق الخارجي الذي لازم الكاتب. وهو سياق المجتمع العباسي وما تحقق فيه من تعدد وتنوع ورغبة في التعرف على الآخر نتيجة القوة التي تحققت للدولة فيه.

مع ما تقدم يتبين أن مساهمة الساوري في دراسة النص الرحلي وإضاءة الجوانب الشكلية والتدليلية المتصلة به شديدة الأهمية لاعتبارات عديدة. فهي دراسة تعنى بنص بكر في الثقافة العربية، وتستولد منه الكثير من الأفكار والموجهات التي تطور المعرفة به وكذلك بأساليب التفكير فيه. ومن هذا المنطلق فإن رغبة الباحث في الانخراط في تطوير هذه المعرفة بالرحلة تكشف عن نفسها من خلال الخلفية النظرية والمنهجية التي استند إليها في القراءة، والمتمثلة في الدراسات الثقافية، وهي اجتهاد نظري ومنهجي جديد على الثقافة العربية المعاصرة، ويعرف اهتماماً واسعاً به خاصة في إعادة قراءة التراث العربي في علاقته بالأنساق الثقافية السائدة. ورغم الملاحظات التي يمكن أن يُكوِّنها المرء على هذه الدراسة، فإنها في ما لامسته من قضايا وأسئلة تتصل بالرحلة إنتاجا وتلقيا، تعكس بقوة مستوى فهم الباحث لنص الرحلة ولوظيفته في الحقل الثقافي العربي، وهو فهم يجعل قراءة كتاب «الرحلة والنسق» رحلة علمية بالغة الإفادة.

الهوامش

(1) حميد لحمداني: المحتمل في الرحلة العربية، مجلة جذور، النادي الأدبي بجدة، العدد 14، السنة السابعة، رجب 1424هـ، ص 181-480.

(2) عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء 1999، ص 55.

(3) محمد برادة: الأدب الوضع الاعتباري، الوظيفة والأفق النظري، ضمن كتاب: الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب، الرباط 1991، ص187.

(4) بوشعيب الساوري: الرحلة والنسق، دراسة في إنتاج النص الرحلي، رحلة ابن فضلان نموذجاً، الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدار البيضاء 2007.

(5) أحمد بن فضلان: رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة، تحقيق سامي الدهان، الطبعة الثالثة، مكتبة الثقافة العالمية، بيروت – الدار البيضاء، 1987.

(6) نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

(7) نادر كاظم: الهوية والسرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2006.

(8) إدريس الخضراوي: الرواية العربية، التمثيل السردي للذات والآخر، أطروحة لنيل الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط 2006.

(9) بوشعيب الساوري: الرحلة والنسق، م م، ص 19.

(10) J. Dubois، L'instutition de la littérature، Edition Labor، Bruxlees، 1983.

(11) Pierre Bourdiu، Les regles de l'art Genese et structure du champ littéraire، coll Essais، Editions Seuil، Paris 1992.

(12) C. Geertz، The interpretation of cultres، New York، Bazic Books، 1973.

(13) عبدالله حمودي: الشيخ والمريد، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 2000، صدر هذا الكتاب بالإنجليزية، سنة 1997.

(14) بوشعيب الساوري: الرحلة والنسق، م م. ص 26.

(15) كليفورد غيرتس، نقلاً عن: نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص 97.

(16) بوشعيب الساوري: الرحلة والنسق، م م، ص 73.

(17) بوشعيب الساوري: الرحلة والنسق، م م، ص 73.

مظاهر التناص في حوارية باختين

محمـد وهـابي



ظهر (ميخائيل باختين: Mikhail Bakhtine) في مرحلة تميزت بعنف الصراع بين البنيويين والماركسين، وقد سجل حضوراً متميزاً في الخطاب النقدي المعاصر؛ لأنه لم ينضم في هذا المعترك إلى جانب ضد آخر، وإنما تبنى موقفاً ينتقدهما معاً، وبذلك يكون قد فتح الصراع على واجهتين: صراعاً ضد البنيويين الشكليين، انطلاقاً من رفض فكرة النص المغلق على ذاته والمكتفي بدلالاته، والتأكيد - في المقابل - على حواريته وتعدد خطاباته، وصراعاً ضد الماركسيين المتطرفين من خلال تحويل العلاقة التي كانوا يربطونها بين النص والواقع التاريخي والاجتماعي والاقتصادي إلى علاقة بين النص وغيره من النصوص، وبذلك يكون قد مهد الطريق لقيام تصور ناضج حول «التناص».

لقد ارتبطت بداية هذا المشروع النظري، عند (باختين)، بكتابه: «شعرية دوستويفسكي» الذي سيعمد من خلاله إلى تحديد مفهوم «الحوارية» Dialogisme، وذلك عن طريق إجراء مقارنة بين روايات تولستوي، وروايات دوستويفسكي. وقد خلص من هذه المقارنة إلى التأكيد بأن شخصيات تولستوي لا تستقل بذواتها وبمواقفها، وإنما تخضع بشكل مطلق لسلطة المؤلف الذي يتحدث بالنيابة عنها، ويوجهها إلى نواياه ومقاصده بالشكل الذي يريد،

دون أن تمانع أو تحتج. وهذا يعني أن رواياته تتوجه إلى تأكيد حقيقة واحدة فقط هي حقيقة المؤلف. وبهذه الصفة، يتميز العالم الروائي عنده بكونه عالماً مونولوجياً، تلتف فيه كل الأصوات حول صوت المؤلف، فتشكل معه صوتاً موحداً متجانساً Homophone «يتوفر على وحدة متراصة متناغمة (...) في هذا العالم ليس هناك صوت ثان إلى جانب صوت المؤلف»[1]. أما روايات دوستويفسكي فهي، على عكس ذلك، تتميز بحواريتها، وتعني الحوارية عند تعدد الأصوات Polyphonie داخل الرواية بكيفية يضطر فيها كل ما هو سلطوي أو رسمي إلى الانصهار والذوبان: «إن دوستويفسكي شأنه شأن بروميثيوس، جوته، لا يخلق عبيداً مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس)، بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنباً إلى جنب مع مبدعهم قادرين على ألا يتفقوا معه، بل وحتى أن يثوروا في وجهه»[2]. ويزيد باختين من توضيح هذا بقوله: «إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف، وتقترن بها اقتراناً فريداً من نوعه، كما تقترن الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين»[3].

بهذا التوضيح، يؤكد باختين تحرر الشخصيات من سلطة المؤلف دوستويفسكي ؛ إذ إن كل شخصية تستقل بذاتها، وتتحدث عن نفسها وعن مواقفها بصوت كامل القيمة والأهمية، وبذلك

فهي لا تسمح للمؤلف أن يقوم بدور الوسيط بينه وبين القارئ، وقد استحق دوستويفسكي، بهذه الميزة التي أضفاها على شخصياته، أن يكون، في نظر: باختين، مؤسساً حقيقياً للرواية الحوارية أو الرواية المتعددة الأصوات.

ولا تعني «الحوارية» عند دوستويفسكي، مجرد حضور أصوات الشخصيات إلى جانب صوت المؤلف، وإنما تعني أن كل صوت يتضمن وعياً لا يكتفي بنفسه أبداً، بل يرتبط بعلاقة متوترة مع وعي آخر: «إن كل خلجة من خلجات البطل، إن كل فكرة من أفكاره هي ذات طاب حواري في أعماقها، موشاة بالجدل، مفعمة بروح الخصام، أو على العكس، مفتوحة أمام إلهام غيري، على أي حال فهي لا تركز ببساطة على موضوعها، بل مصحوبة دائماً بتلفت أبدي نحو إنسان آخر»[4].

ويزيد باختين من توضيح مفهوم «الحوارية» أو «التعددية الصوتية»، كما يتصوره هو، من خلال استحضار مقال لـ «إي. فالونغارسكي» يحمل عنوان: «التعددية الصوتية عند دوستويفسكي»، وما يميز هذا المقال، بالمقارنة مع كتاب باختين، هو إشارة صاحبه إلى أسلاف دوستويفسكي، في مجال تعدد الأصوات، ويتعلق الأمر عنده بكل من شكسبير وبلزاك. إلا أن باختين يدافع عن حوارية دوستويفسكي، ويستدل على تميزها واكتمالها، بالمقارنة مع سابقيه، للاعتبارات التالية:

- إن الدراما بحكم طبيعتها غريبة على تعددية الأصوات.

- حتى في حالة إمكانية الحديث عن الأصوات الكاملة القيمة، فإن

ذلك سينصرف إلى أعمال شكسبير بعامة، وليس إلى أعمال درامية بعينها، وهذا يعني عنده أن تعدد الأصوات يفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في حدود عمل أدبي واحد.

- الأصوات عند شكسبير، لا تعتبر وجهات نظر حول العالم المستوى نفسه الذي نجدها عليه عند دوستويفسكي، لأن أبطال شكسبير، ليسوا حملة إيديولوجيات بالمعنى الدقيق للكلمة.
- يمكن، في نظر: باختين، أن يكون هناك حديث عن تعدد الأصوات عند بلزاك، ولكن حول عناصر منها ذفق، بالإضافة إلى ذلك، فبلزاك لا يذلل موضوعية أبطاله ولا الإنجازية المونولوجية لعالمه[5].

إن هذا التصور لمفهوم «الحوارية» Dialogisme، أو «التعددية الصوتية» Polyphonie، جعل: باختين، يقدم تمثيلاً رائعاً لحالة النص الأدبي باعتبارها شبيهة بحالة المهرجان الاحتفالي، أو الكرنفال Carnaval الذي يختلط فيه كل شيء: الثقافة العليا والثقافة الدنيا، الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، ونتيجة لهذا الاختلاط «تنقلب المراتب رأساً على عقب (فيصير الحمقى حكماء، والملوك شحاذين)، وتختلط الأضداد (الحقيقة والخيال، النعيم والجحيم)، ويتم تخريب كل ما هو موثوق به وراسخ أوجاد فيرخي له العنان ويسخر منه»[6].

ويلاحظ (بيير زيما: Pierre Zima) أن اختيار: باختين، لمشهد الكرنفال، كمجال للتمثيل،، نابع أساساً من كون الضحك الكرنفالي تعارض «كقوة نقدية وهدامة مع أربعة عناصر في الثقافة الإقطاعية:

- إنه ينفي التراث عن طريق تفضيله للاستمرارية والمستقبل، والتحول الدائم لما هو كائن.
- يقابل الكرنفال الزهد الروحاني للدين في العصور الوسطى، بالحياة والجسد، عن طريق التأكيد على الوظائف الجنسية والبرازية لهذا الأخير (...).
- ينفي التهريج والطابع البهلواني للكرنفال جدية الثقافة الرسمية.
- التعارض الأخير هو بين الحياة والموت، لا يعترف الكرنفال بأخرويات اللاهوت الرسمي ؛ حيث ينفيه ويتخطاه إلى الجمع بين الموت والميلاد (...)[7].

يؤكد مشهد الكرنفال إذن، من خلال تعدد الأشياء وامتزاجها وتداخلها...، استحالة وجود الصوت الواحد أو الحقيقة الواحدة، وهذا يعني، بنقل التشبيه إلى مجال النص الأدبي، استحالة وجود النص المغلق ؛ أي استحالة وجود النص النقي، المستقل بذاته والمكتفي بدلالته، إذ «إن كل نص صدى لنص آخر إلى ما لا نهاية، جدلة لنسيج الثقافة ذاتها»[8].

وبعد خمس سنوات من ظهور «شعرية دوستويفسكي»، سيصدر: ميخائيل باختين، كتاباً آخر يحمل عنوان: «الخطاب الروائي»، والقاسم المشترك بين هذا الكتاب والكتاب السابق، هو إشارة باختين، مرة أخرى، إلى التعددية الصوتية في الرواية، ولكن بشكل أكثر تفصيلاً في الكتاب الثاني؛ إذ سيعمد فيه إلى تخصيص فصل تحت عنوان: «التعدد اللغوي في الرواية»، ومن خلاله سيسعى إلى تحليل مختلف أشكال وطرائق استحضار خطاب الآخر الذي

يشكل بتعدده، في نظر باختين، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكونة، عادة، لمختلف أجزاء الكل الروائي، ويورد هذه الوحدات على الشكل التالي:

- السرد المباشر الأدبي في مغايراته المتعددة الأشكال.
- أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر.
- أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية المتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصة، إلخ.
- أشكال أدبية متنوعة من خطابات الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار «الفن الأدبي» مثل: كتابات أخلاقية، وفلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إثنوغرافية، عروض مختصرة، وهلم جرا.
- خطابات الشخوص الروائية المفردة أسلوبياً[9].

وإذا كان الظاهر يوحي بأن هذه الوحدات الأسلوبية غير متجانسة، فإن العالم الروائي يسمح لها أن تتمازج، وفي ظل هذا الامتزاج تستطيع أن تتآلف، وتكون نسقاً أدبياً منسجماً، تخضع، من خلاله، لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل، بشكل لا يتيح لنا أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات الصغرى التابعة لها. وبهذه القدرة على تجميع الوحدات، وخلق انسجام بينها تتمير، في نظر باختين، الأصالة الأسلوبية للجنس الروائي، «فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من «اللغات»[10]ويمكن أن نقدم تمثيلاً لهذا التجميع وهذا التأليف، الذي ينجزه الجنس الروائي، من خلال ما أشار إليه باختين نفسه عندما تحدث عن

دوستويفسكي، في الكتاب السابق، حيث يقول: «ويقوم دوستوفسكي بصهر ودمج العناصر المتعارضة. إنه يتعدى بقوة، القانون الأساسي لنظرية الفن، وتنحصر مهمته في تذليل أعظم عقبة تعترض طريق الفنان: خلق كيان فني موحد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة غريبة عن بعضها بعمق. ولهذا السبب نجد سفر أيوب، وإلهام القديس يوحنا، والأناجيل، وكلمة سيمون اللاهوتية الجديدة، وكل ما يغذي رواياته ويسيغ النغمة الخاصة على هذا الجزء أو ذاك من أعماله، نجدها تندمج بصورة فريدة هنا مع الجريدة والنكتة، والمحاكاة الساخرة Parodie، والمشاهدة السوقية المبتذلة والمبالغة الفنية أو حتى الأهجية. إنه يرمي بجرأة في بوتقاته كل العناصر الجيدة والجديدة، عارفاً وواثقاً من أن المنابع الخام للواقع الفج، ومفاجآت القصص السوقية والصفحات الملهمة للكتب المقدسة، كل ذلك سينصهر في حمأة عمله الإبداعي ويندمج في مركب جديد يحمل الطابع العميق لنغمته وأسلوبه الشخصيين»(11).

إن قناعة باختين بميزة الجنس الروائي، وحده، في خلق مشهد حواري حقيقي، جعله يضع الشعر في تعارض مع الرواية، باعتباره لا يتوفر على هذه الخصوصية الحوارية، وذلك لأن «لغة الشاعر هي لغته الخاصة، إنه غارق فيها كلية، ولا يمكنه فصله عنها ؛ إنه يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير بناء على غرضه المقصود (...) إنها [أي اللغة] ذلك التعبير الصافي غير الموسط لقصد الشاعر الخاص»(12). ويقدم باختين لهذا التعارض تفسيراً إيديولوجياً مفاده أن الشعر ينمو داخل تيار ثقافي رسمي يكرس كل ما هو مركزي وسلطوي، أما الرواية، والأجناس النثرية الأخرى، فتكون

داخل مناخ شعبي يتجه نحو نبذ وتدمير كل ما هو مركزي ورسمي، «فبينما كان الشعر، يحل فوق القمم الاجتماعية - الإيديولوجية الرسمية، مشكلة المركزة الثقافية، كان هناك في الأسفل، فوق مصطبات الأكواخ والمعارض الشعبية، صدى التعدد اللساني على لسان المهرج الذي يسخر من جميع «اللغات» واللهجات، وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة وأغاني الشارع، والأمثال والطرائف. ولم يكن هناك، في هذا المستوى، أي مركز لساني، وإنما كان هناك اللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان، وجميع «اللغات» كانت بمثابة أقنعة في تلك اللعبة ولم يكن أي واحد من مظاهرها حقيقياً وغير قابل للنقاش»(13).

إن المتتبع لكتابات: باختين، الأولى، وخاصة منها: «شعرية دوستويفسكي» و«الخطاب الروائي» سيلاحظ أن هذا الدارس يحرص كثيراً على تقديم فهم خاص لمصطلح «الحوارية» يتسم، أساساً، بكونه ذا طبيعة إيديولوجية. ولعل هذا ما جعله يستبعد الأعمال الملحمية، والأسطورية، وأبطال شكسبير الذين لا يشكلون، في رأيه، تعددية صوتية حقيقية، لسبب أساسي وهو كونهم ليسوا حملة إيديولوجيات.

ولكن في الكتابات اللاحقة، سيسجل المتتبع توسعاً في فهم هذا المصطلح، عند باختين، ربما لأن هذه المرحلة تزامنت مع تراجع حماسه الإيديولوجي، وهكذا سيؤكد عام 1975م ما يناقض قوله عن تولستوي، عام 1929م، حيث يقول: «يتسم الخطاب في عمل تولستوي، بحوارية داخلية شفافة، إذ يدرك تولستوي، بحدة ونفاذ

في الشيء، وكذلك أفق القارئ الحوارية التي تتميز بخصائصها الدلالية والتعبيرية»[14].

انطلاقاً مما سبق، نلاحظ أن مصطلحات باختين: (الحوارية، التعددية الصوتية، الخطاب الكرنفالي) تشكل مستحضرات أساسية، ستساعد كرستيفا، فيما بعد، على بلورة مصطلح جديد هو «التناص». إلا أنه لا يجب الوقوف عند هذه المصطلحات فقط، إذ يمكن الارتداد إلى الوراء للإشارة إلى مصطلحات أساسية أخرى، وردت في كتاب نُسِب إليه مؤخراً، وهو: «الماركسية وفلسفة اللغة»[*] الي تناول فيه: «علاقة اللغة بالمجتمع، منظوراً إليها من مكان جدلية الدليل اللغوي كمفعول للبنيات المجتمعية»[15]. ولعل أبرز هذه المصطلحات هي: «التفاعل اللفظي»، «التبادل اللفظي»، «التداخل اللسني»، وقد وردت من خلال هذا الكتاب، في السياقات التالية:

- «من الطبيعي أن يكون الحوار، بمعناه الضيق، سوى إحدى صيغ (حقاً إنها من بين أهم الصيغ) التفاعل «اللفظي»[16].
- «كذلك الكتاب، وهو فعل كلامي مطبوع، يشكل أحد عناصر التبادل اللفظي. إنه موضوع نقاشات فعالة تتخذ شكل حوار، وهو موضوع بالإضافة إلى ذلك لكي يُفهم بطريقة فعَّالة، ولكي يُدرس بعمق ويُعلق عليه ويُنتقد في إطار الخطاب الداخلي. هذا دون اعتبار ردود الفعل المطبوعة، والمؤسسة، كما نجد ذلك في مختلف دوائر التواصل اللفظي (الانتقادات، والعروض التي تؤثر في الأعمال التالية إلخ...) إضافة إلى أن الفعل الكلامي

الذي يتخذ شكل كتاب يتجه دائماً حسبما تقتضيه المداخلات الكلامية السابقة وفي دارة النشاط نفسها سواء كانت مداخلات المؤلف أو «مداخلات مؤلفين آخرين»[17].

- «لقد عرض (نيقولا مار) N. Marr الفكرة التي تدعي أن تهاجن الألسنة (أي التداخل اللسني) عاملٍ جوهري في تطورها (...) يقول (مار): «إن التداخل، عموماً، كعامل حافز على بزوغ أشكال ونماذج لسنية مختلفة، هو منبع لتشكل مظاهر جديدة ؛ وهذا أمر يلاحظ ويدرس في كل الألسنة اليافثية، ويعد ذلك من أكبر ما حققته اللسنيات اليافثية من نجاحات وفتوحات عظيمة (...) إن عدم وجود لسان أونوماتوبي (تصاقبي) بدائي مشترك بين كل الشعوب أمر واقعي، وكما سنرى فإنه لسان لم يسبق له أن وجد ولا يمكن أن يوجد، فاللسان من إبداع المجتمع، تولد عن التواصل المتبادل بين الشعوب، وأحدثته الضرورات الاقتصادية ؛ وهو بذلك يشكل نتاجاً فرعياً للتواصل الاجتماعي، الذي يفترض دائماً وجود شعوب متعددة»[18].

ويتأكد حضور الفعل التناصي، أيضاً، في هذا الكتاب عندما يتحدث: باختين، عن «خطاب الغير»، حيث يقول: «الخطاب المروي خطاب في الخطاب، وتحدث في التحدث (قول في قول)، لكنه، في الوقت ذاته، خطاب عن الخطاب وتحدث عن التحدث»[19] وبهذه الكيفية يتمكن المؤلف «من دس أجوبته وتعليقاته في تلافيف خطاب الغير»[20] كما يستطيع الراوي «أن يمحو، عن عمد، حدود الخطاب المروي ليلونه بنبراته، بفكاهته، بسخريته، وبكراهيته، ببهجته أو باحتقاره»[21].

ويتأكد الشيء نفسه عندما يتحدث باختين، في الفصل الأخير من هذا الكتاب، عن «الاستشهاد»، «حيث يناقش الكاتب الدور الأساس والمتنوع للاستشهاد، سواء أكان صريحاً أم كان ضمنياً في أحاديثنا ؛ وحيث يؤول مختلف الوسائل المستعملة لتكييف هذه «الافتراضات» المتعددة الأشكال والمستمرة مع سياق الخطاب»[22].

ولا يفوتنا، من خلال هذا الكتاب، أن ننوه بنبوغ باختين في توصله المبكر إلى التعبير عن تصور ناضج حول الفعل التناصي بشكل عام، حيث يقول: «إن كل كتابة أو نقش امتداد لسابقاتها تثير سجالاً معها، وتنتظر ردود أفعال نشطة في الفهم، تتجاوزها وتستبقها»[23].

إن: باختين، يستحق هذا التنويه بالفعل، ولا غرو أن نجد عباقرة كباراً، في مجال البحث اللساني، يعترفون بنبوغه وتقدمه في كشف هذه العلاقة بين النص وغيره من النصوص ؛ فكرستيفا، مثلاً، لا تكف، في الكثير من مؤلفاتها، عن الحديث عنه، وتودوروف في كتابه: «المبدأ الحواري» Le principe dialogique يسوق مجموعة من الأقوال التي تؤكد وعيه الناضج بالتناص.

لقد اقتنع هذا الدارس بشكل كبير - خاصة في مؤلفاته الأخيرة - أن الحوارية أو التفاعل اللفظي L'interaction Verbale - الذي يأخذ عند: كرستيفا، موقع التناص - هو قدر كل خطاب: «فكل صوت هو مسكون بصوت الآخر»[24] و«كل خطاب يعود في الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل»، وعلى هذا الأساس يرى «أنه مهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل،

بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بخطاب الآخر الذي تعلق سابقاً بهذا الموضوع»[25] وبهذه القناعة، فإنه لا يستثني من هذا التفاعل اللغوي أو الحواري إلا آدم الذي كان بإمكانه، هو الوحيد فقط، أن يتجنب الالتقاء بخطاب الآخر، وذلك لأنه «كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطة الخطاب الأول»[26] أما ماعدا ذلك، «فليس هناك شيء لم تلطخه تسمية سابقة»[27].

الهوامش

(1) تيزفيتان تودوروف: «التناص»، ترجمة: فخري صالح، مجلة «الثقافة الجديدة»، العدد 1988/4م، ص 6.

(2) ميخائيل باختين: «شعرية دوستويفسكي»، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: الدكتورة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م، ص1.

(3) نفسه، ص 11.

(4) نفسه، ص 47.

(5) نفسه، ص 50.

(6) رامان سادن: «النظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1996م، ص 33.

(7) بيير زيما: «النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)»، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: د. أمينة رشيد ود. سعيد بحراوي. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 1991م، ص 158-159.

(8) د. عبدالعزيز حمودة: «المرايا المحدبة» (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة: «عالم المعرفة»، إصدار: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، إبريل 1998م، ص 363.

(9) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي»، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية 1987م، ص 32.

(10) نفسه، ص 33.

(11) ميخائيل باختين: «شعرية دوستويفسكي»، (م.س)، ص 22.

(12) تيزفيتان تودوروف: «التناص»، ترجمة: فخري صالح، مجلة «الثقافة الجديدة»، (م.س)، ص 7.

(13) ميخائيل باختين: «الخطاب الروائي)، (م.س)، ص 39.

(14) تيزفيتان تودوروف: «التناص»، ترجمة: فخري صالح، مجلة «الثقافة الجديدة»، (م.س)، ص 6.

(*) نشر هذا الكتاب سنة 1929م في لينينغراد باسم مستعار هو ف.ن. فولوشينوف، وهو اسم لأحد أصدقاء وتلامذة «المعلم» باختين (...) وليست إعارة الاسم إلا رمزاً لتجاوز مصاعب النشر، ولا علاقة لهذا بقناعاته الماركسية (المترجمان، ص 6-7).

(15) المترجمان، ص 6.

(16) ميخائيل باختين: «الماركسية وفلسفة اللغة»، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م، ص 129.

(17) نفسه، ص 129.

(18) نفسه، ص 101.

(19) نفسه، ص 155.

(20) نفسه، ص 162.

(21) نفسه، ص 162.

(22) نفسه، (مقدمة رومان ياكبسون)، ص 11.

(23) نفسه، ص 96.

(24) تيزفيتان تودوروف: «المبدأ الحواري»، أخذاً عن أنور المرتجي: «سيميائية النص الأدبي»، أفريقيا الشرق/ 1987م، ص 50.

(25) أخذاً عن تيزفيتان تودوروف: «التناص»، مجلة «الثقافة الجديدة»، (م.س)، ص 5.

(26) نفسه، ص 5.

(27) نفسه، ص 12.

الخطاب الروائي العربي وتجلياته الإبداعية

مصطفى بلمشري

لقد عرفت التجربة الروائية العربية أشكال التحديث والتجديد الفني، وساهمت في تحقيق طفرات إبداعية جديدة لمساويات التعبير الجمالي والفني، سواء بالنسبة للرؤى والتصورات المعاصرة المغايرة التي ينبغي أن يستند إليها النص الشعري الجديد.

ولما كان هذا النص الحداثي المعاصر، يكتنز في جوهره أصولاً معرفية لا تعرف الجمود ولا الركود، وإنه لمن الضروري بمكان، بأن النص الشعري المعاصر يمثل تجربة إبداعية جديدة بين تجليات المرئي ودلالات الرؤية، قد أطاحت بالأسس التي تستند إليها قوة سلطة النص القديم، إضافة إلى ذلك، فهو يوظف آليات التكثيف والإرصاد المرآتي لحركة الحياة المعاصرة، فمثل هذا النص الجديد، حاضر في جميع مناحي الحياة الثقافية العربية، ليقدم لنا المعادل الموضوعي الذي يمكننا من قبول التأقلم واحتمال واقعنا اليومي القاسي، والسعي لتغييره. ولئن كان من أبرز ما ميز هذا الخطاب الروائي حفره في الواقع العربي، وغوصه على الجوهرية فيه، بل على أكثر مكوناته قسوة، فإن أبرز ما ميزه أيضاً محاولات مبدعه الواضحة في البحث عن أساليب سرد وبنى فنية وصوغ جمالي وثيق الصلة بإنجازات المرحلة التي صدر فيها، ومعبر، عن استجاباته الدائمة لحراك الجنس الروائي وتحولاته، ولمثيرات النقد

وإنجازاته، وتتجلى هذه السمة لدى الكتاب المعاصرين، في ذلك التنوع والتعدد والغنى في عوالمهم الروائية التي يعد التجديد على مستوى الشكل أجلى الخصائص المميزة التي تجسد معنى الانتماء للعصر ولفعل التحديث، الذي هو وجه من وجوه الإبداع المعاصر المشكل لبنية فكرية معبأ بالتصور الجمالي للحداثة، باعتبارها خطاباً حديثاً ومدخلاً لتحديث مسارات التجديد الإبداعي، الذي ينشئ بنى مشحونة بدلالات بكر تنضاف إلى محمولها المعرفي، فيفيض المعنى، وينفتح النص السردي على مهب الدلالات مما يؤهله لتعدد القراءات.

ومن اللافت للنظر، إن الخطاب الروائي العربي الجديد، أخذ يشق طريقه باحثاً عن شكله وقوامه الفني، آملاً في الجمع بين البعدين الجمالي والفكري، وفي المسار الأول لا تنعدم اللمسات الذاتية التي تعمل لتعددية شبكة الخطوط في النص ولتوسيع مجال الرؤية الإبداعية والموقف، وفي هذا الصدد، لقد لجأت الكتابة السردية الجديدة إلى التركيب وإلى السرد المتشظي بدلاً من السرد المتماسك، وإلى زوايا النظر، بدلاً من وحدة المنظور، إلى التباس الوهم بالواقع من خلال اللجوء إلى تقنية السرد داخل السرد، وإلى النص المفتوح بدلاً من النص المغلق، بالإضافة إلى كل ذلك، نجد أن الخطاب الروائي المعاصر، قد انفتح على فضاءات متخيلة غير مألوفة، بالابتعاد عن الخطاب السردي المعهود، نحو إنشاء خطاب متعادل، تكمن جماليته من المزج بين السرود اللغوية والإيقاع الأسلوبي الجميل، واستعمال الخطب الدينية والمقالات الصحفية وقصاصات الرسائل والنشرات الإخبارية، إلى جانب

توظيف نصوص مختلفة من تعاليم الفقهاء، وكذا مقاطع شعرية، كلها آليات جديدة تدل على امتلاك الكاتب المعاصر مهارات إبداعية تتعامل مع الجديد وتشارك فيه.

ويرتبط مفهوم الخطاب الروائي الجديد، باستحضار أشكال التعبير الفني، والفكري، وبوضوح الأهداف الاجتماعية والسياسية التي يتبناها الأدب الواقعي، ومن ثم جعل النص الأدبي أداة تغيير جذري يفضي إلى تقويض البنى الفنية القائمة واستبدالها بأخرى جديدة، قادرة على استيعاب تيارات العصر، ومواكبة تحولاته، مع الحفاظ على الهوية الحضارية العربية والقيم الروحية والفكرية للأمة.

وينضاف إلى ما سبق توضيحه، أن فهم الخطاب الرواي المعاصر، من حيث هو جنس أدبي يتطلب التفكير في ما هي الوحدة التي بإمكانها أن تتوفر له حتى يلم شتاته، بكون الرواية المعاصرة من أكثر الأشكال الإبداعية السردية تمنعاً على التصنيف القار والثابت لما تتميز به من تجدد في أساليبها، ومن ثمة تعتبر فناً مفتوحاً لم يستكمل بعد دائرته الإبداعية، وبالتالي فهي قابلة لأن تعرف مزيداً من التنوع في شكلها والتعبير عن موضوعاتها.

وانطلاقاً مما سبق توضيحه، نقول، إن المدونة الروائية العربية الراهنة تستحق اهتماماً نقدياً متواصلاً، ومعمقاً، لأن هذا المنجز الإبداعي متميز ومثير للأسئلة، وإن المتأمل في مكون الأداء السردي داخل هذه التجربة الروائية، سيجد الذات المبدعة تراهن فيه على شكل أدائي رفيع المستوى، لغة وتصويراً وإبداعاً، كما نلمس ذلك

في رواية (سبع صبايا) للكاتب التونسي صلاح أبو جاه، فهي رواية حداثية، جديرة بالقراءة، فهي ممتعة بلغتها، إذ تعرض في المجتمع الذي يكتب المؤلف عنه، كأنه تلبس بها شخصية، فالكاتب صلاح أبو جاه، يغوص في عتمات مجتمعه، ويفتش في بطانته، وتحت تضاريس ديموغرافية عن القضايا الأهم، التي يجب أن تظهر، والمساوئ الأفحش التي يجب أن تختفي، ورغم كل ذلك فهي رواية تتضمن من الأقفال والمغاليق والأبواب الموصودة، تحتاج إلى قراءة معمقة وجادة لفك بعض شفراتها وطلاسمها، لأنها رواية مكثفة إلى أقصى حدود التكثيف، وثرية بالدلالات المتنوعة، فمضمون هذه الرواية يجسد سير الصبايا (مريومة، لبدة، فاطمة، كويثرة، سندة، درة، بهية) ولكل واحدة منهن قصتها مع مجتمعها الصغير المتمثل في القبيلة أو العشيرة، لهم مصير مشترك هو شغفهن في طلب العلم، وولعهن للمعرفة، فهذا المضمون يتكثف في فضاء سردي عجيب، ينسج قصصاً غرائبية تتوالد لتصب وتنصهر في بوتقة الرغبة والمعرفة.

فالشيخ، راجع الممسوس، بشيق الجسد يسعى جاهداً لمطاردة الصبية فاطمة التي لها رغبة لا تقاوم إلا التعلم واكتشاف المجهول.

إضافة إلى ذلك، نعثر ضمن العملية السردية، على عالم الأطياف، حيث الأموات يزورون الحياة، ويشاركون أهل القبيلة شؤونهم ويتعاطفون مع السكان. كل ذلك من خلال نص سردي يجمع بين عناصر متنافرة، ويعمل من أجل أن تنصهر وتذوب في بعضها البعض ويتحول بذلك إلى نص هجني.

وإن الانزياح التعبيري في هذا العمل الروائي، يمزج ويخلط بين أساليب سردية وصور شعرية، بين رموز وأساطير، بين حكايات وتاريخ، ومعارف وثقافات وأزمنة وأمكنة.

إنها رواية تسير بك إلى مناطق وعوالم مجهولة من أجل اكتشاف معرفة جديدة ورؤية جديدة.

أما رواية: (الخبز الحافي) لمحمد شكري، من المغرب، فإنها نص سردي يتميز برصده وتمثله لمجموعة من الثيمات والقضايا والظواهر المميزة لمحكياتها، والمولدة لدلالاتها ومعناها، إضافة إلى ذلك، فهي رواية واقعة لا تخلو من الوصف الدقيق للشخصية الروائية للمكان، وأكثر شيء يشارك السرد في الحضور، وصف المكان، وتفسير ظروف الحكاية.

إننا أمام رواية عربية لم يكتف كاتبها بالتمرد على الواقع الفاسد، بل إنه يشير إلى المستقبل المضيء، فالرواية (الخبز الحافي) في إطار منزوعها الثقافي والمعرفي، لا تكتفي بتوجيه النقد وتعرية الواقع الفاسد، من أجل التغيير، بل تدعم الرواية هذه الرؤية بإضاءة المستقبل وإنقاذ القارئ من منطقة اللاجدوى.

مستويات النص السردي، يقود إلى تعرية جملة مفاهيم تسند موضوعه الذي هو التحول، عبر التصعيد السردي للتجربة الذاتية.

إنها بحق رواية متميزة في بنائها الدرامي والفني، وتشكيلها الجمالي، بحيث تنقلنا إلى الضياع والألم، فالبطل، شخصية جريحة متألمة، تعيش الضياع والحيرة، لحظة فقدان اليقين، وقد شكلت بؤرة حكايتها التي تدور حول قضايا الإنسان، نتماهى فيها

نحن، مع مشاهد عن عوالم متنوعة داخل المجتمع العربي، وتسافر داخل أمكنة الواقعية والرمزية في هذه المدينة الفسيحة.

وعليه، فإن الرواية تضم أشياء كثيرة سواء كانت من الناحية الفنية التقنية أو من ناحية المضمون، ولكن بحسب (الرواية) فإنها استطاعت إدخالنا في أجوائها بكل سلامة وجرتنا إلى التفاعل مع شخصياتها والولوج إلى حكاياتها والتورط فيها.

ويضاف إلى ذلك أن الروائي محمد شكري، حاول صياغة خطابه الإبداعي المعبر عن معاناته وشعوره القاسي بالقهر والغربة والعذاب التابع من هزيمة الذات الإنسانية أمام شرطها الاجتماعي والإنساني.

ومن هذا المنطلق، يحق لنا القول إن رواية (الخبز الحافي) ذات الأفق الحداثي، اعتمدت البناء الفني على صيغ أسلوبية جديدة، فهو بناء معماري جمالي يحمل شحناته الخاصة ونغماته المنبثقة من ضرورة تحقق الانفلات من إسار كل تنميط، وبالتالي اجتراح مسارات مغايرة ذات علاقة بالبعد النفسي والشعوري الكامن وراء النغمة.

أما رواية (النهر بقمصان الشتاء) للكاتب الفلسطيني حسن حميد، فقد تميزت بتمثلها قضايا وثيمات، وفق بناء سردي وحكائي متماسك، حيث تتداخل مجموعة من الموضوعات والحالات والثنائيات والمفارقات والتماثلات فيما بينها، المستوحاة بكثافة من تقاليد وعادات وثقافة الشعب الفلسطيني، فشكلت هذه القضايا بؤرة حكاياتها، وتدور حول قضايا الإنسان العربي ولا يغفل الكاتب

حسن حميد التراث الفلسطيني، فيسلط عليه الضوء، لكون هذا التراث الذاكرة التي يستلهم منها الناس مقدرة التواصل في المستقبل، وهكذا نجد الكاتب قد أعاد صياغة الواقع الفلسطيني بكل ملامحه وبناء تشكيلاته واندفاعاته نحو التجليات المتعددة في مضامينها وأوجهها.

وتعمل رواية: (النهر بقمصان الشتاء) على إحكام العلاقة بين الفضاءات المفتوحة والفضاءات المغلقة في سياق ترابط الأحداث أو تنافرها، وفق الحالة النفسية للشخصيات.

وقد عرف الروائي كيف يجسدها عبر تقنياته السردية والرموز العميقة والدالة التي تكشف عن حذقه في المعالجة الروائية لموضوعات شديدة التعقيد.

فجاءت لغته الإبداعية مفعمة بالجمال التصويري والثقل الأمني لجماليات الأماكن المفتوحة التي تتعدد فيها مشاعر متنوعة من مشاهد الحياة بأنماطها المختلفة، إلى جانب نقل صور تظهر آلام الناس وهمومهم كلٌّ حسب فهمه لحياته وظروفه الصعبة.

فالمتأمل في هذه المشاهد الحياتية الشاعرية، سيجد احتفاءً كبيراً باللغة والوصف الشعريين داخل الخطاب المسرود، ومن ثم يمكن القول إن الاشتغال على هذا التطريز اللغوي الشعري، ما هو في الواقع إلا رؤية جديدة في الكتابة الروائية الطليعية.

فكثيراً ما يعمل هذا التطريز الدلالي، والوصف الواقعي للأشياء، والشخوص، على تحويل الواقع النصي إلى واقع داخلي

ذاتي، واقع المتخيل والغرائبي، فتلبس القيمة السردية ظلال الرؤية الشعرية من خلال استثمار إمكانيات هذه اللغة الصافية والنقية.

وإذا ما انتقلنا إلى رواية: (قرة العين) للكاتب الجزائري خلاص الجيلالي، نجدها قد اعتمد بناؤها الفني على صيغ وتراكيب أسلوبية جديدة تحمل شحناته الخاصة، والرؤية الإبداعية الجديدة، التي تميزت بها هذه الرواية، المنبثقة من ضرورة تحقيق الانفلات من أسار كل شكل قديم وكل تنميط، وقد يجد القارئ في رواية (قرة العين) تقنية وجمالية متعددة ومتوالدة، ومدهشة، داخل فضاء سردي، يحاول الوصول إلى الدلالات الوظيفية التي أدتها الرواية في بيئة السرد الحكائي وعوالمه القاسية التي ساهمت في تعميق البعد الدرامي والتعبيري لعالم السرد عن الروائي.

فالكاتب جيلالي خلاص يروي قصة (علي لكحل) العائد إلى (تكوسة) قريته الجبلية ليلقى مأساته بعد سبع سنوات قضاها مجاهداً لتحرير وطنه، يعود إلى أسرته إنساناً جديداً محملاً بالحكمة والرغبة في بناء نفسه معتمداً على أرض (بوزاهر) وقد منحها له والده الحاج أحمد، يقضي علي لكحل حياته وسط الطبيعة سعيداً ومحترماً، يفلح أرضه، فيتزوج ويساعده الفلاحون على إقامة عرسه.

وما يلفت النظر، في هذه الرواية، أن الكاتب تمكن ببراعة فنية وإبداعية من نقل تفاصيل الأحداث بدقة وقدرة على الوصف، فالشمس تشرق على أرض بوزاهر، وعلي لكحل يداعب أحلامه ملتصقاً بأرضه، يناضل من أجل أن تدر عليه بخيراتها، رغم الصعوبة التي يتلقاها.

فالبطل، كما يظهر في الرواية، يسعى إلى الثورة من أجل ذاته ومحيطه في معظم الأحيان، ولكنه يقع ضحية نفسه ومجتمعه في آخر المطاف، ولعل السبب في تلك الخصائص التي ظهر بها البطل في سياق أحداث الرواية، تكمن في فلسفة جمعت بين شخصية المتمرد والضحية في الآن ذاته، وعي شخصية تكمن بنيتها في الجمع بين المتناقضات في داخلها، إذ تتردد بين المعاناة والانتماء، بين الالتزام والفوضوية، بين القداسة والجريمة، لأن لكحل يقدم على قتل صديقه (الطيب) الذي غدر به، وساهم في تأميم أرضه.

وثمة خاصية أساسية تتميز بها رواية (قرة العين) لكونها تنفتح على تفاصيل حيوية، تعمل على إمدادها بمؤثثات داعمة ومساندة للواقع والأحداث.

وقد عرف الكاتب كيف يجسدها عبر تقنيات الروائية والرموز العميقة والدالة التي تكشف عن حذقه وبراعته في المعالجة الروائية لموضوعات نفسية شديدة التعقيد.

ويستطيع القارئ والباحث الأدبي أن يلاحظ بوضوح أن الرواية العربية المعاصرة في تصاعدها ونموها المطرد مع تزايد الوعي الأدبي، حيث جسدت في فضائها الإبداعي أدباً إنسانياً فكرياً، حقق على المستوى الخاص والعام كقلة كبيرة في الأدب العربي الراهن شكلاً ومضموناً، فانعكست آثار هذا الإبداع بقوة، وتحققت من خلال ذلك العديد من الرؤى الجمالية والتجارب الفنية الحديثة، وبالتالي، كانت الكتابة الروائية تجريباً مستمراً ومغامرة، وسعياً دائماً إلى التعبير وإيجاد الجمال الكامل في الوجود وأهواله ونشواته

ومسراته، بالإضافة إلى ذلك فهي التفاعل والتكامل مع لمحات من الإلهام.

وهذا ما تجسده رواية (مصابيح مطفأة) للكاتب المغربي أحمد الكبيري، التي تطرح سؤال المصير والهوية، فالروائي يسرد علينا قصة شاب مغربي اسمه المحجوب، يغادر مدينة وزان، ليستقر بفرنسا بحثاً عن العمل، وهناك يتعرف على فتاة اسمها إيزابيل، ومع مرور الأيام تتوطد تلك العلاقة وتنسج نسيجها بينهما فيتم الزواج، وينجب منها ابناً فتزداد تلك العلاقة قوة وتترسخ عرى هذه المحبة على مدى الزمن، وما كان يشد المحجوب هنالك تلك العلاقة القوية بزوجتيه وليس العمل، وقد تحمل الغربة والاغتراب من أجل ابنه الذي كان شديد الالتصاق به، وبأمه الأجنبية، مع ذلك فالمحجوب كان يشعر بالحنين إلى العودة إلى مدينة وزان، ومن جراء ذلك، كان يشعر بعدم الاستقرار النفسي والتوازن الروحي، فهو في رحلة بحث عن الاستقرار، لأنه يعيش وضعاً قاسياً وحزينا.

ولهذا، فإن شخصية هذه الرواية تعتبر المثال الحي لكل شاب عربي حل بتلك الديار، سواء للدراسة أو للعمل، وحينما يدخل في علاقة عاطفية مع المرأة الأجنبية كثيراً ما تنتهي قصتها بنهاية حزينة، كلها خيبات أمل، وإحباطات وجروح غائرة، وهذا ما نجده في حالة شخصية المحبوب الشخصية المحورية لهذه الرواية، الذي طالما حلم بالعودة رفقة زوجته الأجنبية، ولكنه يجد نفسه في مأزق ليس نابعاً من ضياع الحلم، فحسب، بل نتيجة تصادم الثقافة العربية مع الثقافة الأجنبية، وحين ترفض الزوجة فكرة العودة مع

الشاب إلى بلاده، تنهار هذه العلاقة العاطفية ذات الطابع المثالي، حين توضع على محك الواقع، وهنا يشهر المحجوب قراره القاطع بفسخ العلاقة التي تجمعهما، وعليه، فإن تأثيث فضاء أحداث الرواية قد بني على محورين موازيين حيناً ومتداخلين حيناً آخر، الأول يمثل محور الاسترجاع وزمنه الماضي، والذي انتهى بقطع العلاقة مع زوجته إيزابيل، ومحور الحاضر يتمثل في عودته على مدينة وزان والتقائه بسعاد مجدداً، بعدما كانا قد افترقا بسبب ظروف الحمل والولادة.

وبعد عودة المحجوب إلى مدينته منتكساً من تجربة زواج مختلط فاشل، والمحجوب رغم وجوده بين أهله وفي مسقط رأسه، لا يشعر بالاستقرار، بل يشعر بالإحباط والقلق نتيجة موت الأم، إلى جانب جحود الأخ الأكبر، الذي طرد إخوته؛ المحجوب والأخت، من البيت الذي أثبت أنه اشتراه من أمه، وأصبح ملكية له.

وكل ما يمكن قوله عن رواية: (مصابيح مطفأة) بسيطة وصافية، وشخصيتها مرسومة بدقة، وعالمها قاس ومضطرب، لأن الكاتب اعتمد على استرجاع عناصر السيرة الذاتية، وعلى التداعي الفني، الذي يشحن تفاصيل هذه الأحداث الموصوفة بفيض من الحالات الشعرية الثرية والبالغة الروعة.

إن رواية (مصابيح مطفأة) هي تعبير عن وعي ثقافي ومعرفي، يتجلى في امتزاج العام بالخاص، وتتفاعل فيه الذات العربية بالبعد الإنساني، فهي شكل يفي بجل شروط الرواية الحديثة الراسخة في المعاصرة، لا من حيث البناء الدرامي، وتجلياته الجمالية والفنية

فحسب، وكذلك من حيث طريقتها الإبداعية النابعة من التجديد الذي ينبثق من عمق التجريب الذي أعطى طاقة جديدة متدفقة أكسبت النص الروائي قيمة معرفية وثقافية تثري فضاء النص وتحدد ملامح رؤيته الإبداعية في بعدها الجمالي والفني.

وإذا ما عجزنا على رؤية (عصر الليمون) للكاتب المصري طه وادي، نجدها تنهض في بنائها الفكري على دلالات وصور مرتبطة ارتباطاً قوياً بالذاكرة الشعبية للإنسان المصري، كما أن معظم أحداثها محملة بمكابدة العيش والقلق والحيرة، وكل ما يكبل حرية الإنسان. فهذه الرواية تصور بكل واقعية حياة فئة من المجتمع المصري وخاصة الطبقة البرجوازية الصغيرة المثقفة، وذلك من خلال رصد علاقات الشخصية التي ترتبط بالشخصية المحورية.

فالكاتب يركز على أهمية الصداقة والوفاء الموجودة بين البطل: (الصحفي حسن الشاعر) الذي تربطه علاقة حب عاطفية متأججة بهالة، التي يتم الاعتداء عليها من قبل عصابة من الأشرار، التي يتم التعرف على هويتهم من قبل تحريات الشرطة، فهم من أسر غنية سولت لهم أنفسهم الاعتداء على فتاة تمثل الطهر والعفاف والإخلاص، وبعد أيام تموت هالة، بعد أن تجهض بذرة من بذور هؤلاء الأشرار.

ويبقى حسن الشاعر، هذا المكابد المتحرر من داخله من كل ما يكبل حرية الإنسان والرافض لكل التأرجحات والانكسارات، فالبطل حسن، الذي ترك مهمة المحاماة التي يراها من زاويته الخاصة بأنها تدافع عن مظلوم واحد، وانتقل إلى ميدان الصحافة

الفسيح، التي يدافع من خلالها عن المظلومين في الوطن كله. لقد رفض الزواج بعد أن ضاعت منه هالة، فاختار العيش وحيداً في غرفة قديمة، غرفة غير منظمة، كل شيء مبعثر، الجرائد في كل مكان، الكراسي، وهذه الفوضى داخل غرفته دلالة على عزوبته وطبيعته القلقة المنفعلة، إذ إنه يحمل هماً كبيراً، يقف في صف المعارضة، يحاول جاهداً كسر الروتين والوقوف إلى جانب جميع المظلومين من أبناء مجتمعه المصري، إلى جانب ذلك، فالكاتب اختار الأحياء الشعبية مداراً لأحداث روايته، وجل الوقائع تجري في المدينة (القاهرة) وأحيائها الفقيرة المحيطة بها، لأن الكاتب يريد أن يعبر عن مأساة المثقف البرجوازي.

فالفضاء المهيمن على الرواية، فضاء مقهور، ومتوتر ينطوي على ضياع مأساوي عميق، ويحظى التشكل الجمالي فيه بحضور طاغ وجوهري، ومقصود، وهو في مضمونه العميق، تشكل هارب يسعى إلى الانتصار على اللحظة السردية المشجعة بالقهر والتوتر وفقدان الأمل.

ولكن نضال حسن الشاعر يكلف حياته، فيتم اغتياله من قبل جهة مجهولة الهوية، رغم تحريات ضابط المباحث ومفتش المباحث الجنائية، الطبيب الشرعي، ووكيل نيابة الدقي، لم يتوصل الجميع إلى سر مقتل حسن الشاعر، يبقى هذا المشهد الحزين المؤثر مهيمناً على بقية أحداث الرواية.

ولقد استطاع الكاتب توظيف الراوي منسجماً مع استخدام الأساليب الجديدة في السرد، منها المونولوج، التداعي الحر، تيار الشعور، الأسلوب الملحمي، فاستخدام الكاتب طه وادي، الأسلوب الملحمي في السرد دلالة على اهتمامه بما استجد من الأساليب

السردية، كما أن اللغة ذات الحس الإبداع التي تصنع هذا الفضاء السردي، عبر نسقها التعبيري، هي التي تؤلف شكل الخطاب الروائي وإيقاعه، وحساسيته عموماً.

وما يمكن قوله عن هذه الرواية إنها تجربة ثرة وغنية، تجربة إبداعية تستعين بالمهارات السردية الحداثية، وتعول عليها كلياً في صناعة رواية جديدة مغايرة.

ومن يتعمق في دراسة المنجز الروائي العربي، سوف يكتشف مدى غنى هذه التجربة الروائية الخصبة بفضل بصمات التجديد والتحديث التي جاءت بها هذه التجربة.

وستوقفنا في هذا الصدد رواية (مرافئ الجليد) للكاتب المصري (محمد جابلي)، فهي عمل إبداعي عمل إلى الانفتاح على المنجز السردي الذي حاول تمثل بعض تقنياته الفنية وخصائصه السردية، لاسيما على مستوى اللغة والمنظور السردي ووجهة النظر، فرواية (مرافئ الجليد) تطرح علينا كثيراً من الأسئلة الفلسفية، والرؤى الفكرية، وقد تمكن الكاتب من معالجة أحداث روايته عبر رؤية إنسانية، فقد كان حريصاً على أن يؤكد لنا أنه يسعى إلى ما هو أبعد من هذا النص، إلا أن لعبة السرد اعتمدت على تشكيل ثيمي الذي قام بدوره على بعثرة العناصر المكونة لفضاء الرواية، فتفتت المكونات، وتغيبت حساسية التماسك النصي، لأن الكاتب جعل كل فصل ينتهي بمقاطع شعرية من قصائد لإليوت، وغيره من الشعراء الغربيين.

فالقارئ يلمس ذلك التفكك في البناء العمدي للرواية، بحيث يمكنها قراءة كل فصل كما لو كان عملاً قصصياً منفصلاً

ومستقلاً عن غيره، وينضاف إلى ذلك كله، أن الرؤية السردية تمركزت عموماً في بؤر الهواجس بشأن أزمات الإنسان المعاصر، منها التقدم التكنولوجي وذلك الخوف الذي زاد عندما أخبرته زوجته بأن ذاكرة الحاسوب أصيبت بفيروس أتلف جزءاً من النصوص القديمة المخزونة في ذاكرة الحاسوب.

ولا يتوقف التجددي لدى هؤلاء الروائيين عند تطعيم وتلقيح النص الروائي المعاصر ببعض الرؤى الإبداعية الجديدة، وإنما يتعداه ذلك إلى تحديث النص الإبداعي ذاته، كما نلمس ذلك بوضوح في رواية: (تغريدة البجعة) للكاتب مكاوي سعيد، تروي الرواية قصة مصطفى، الشخصية المحورية، الذي عاش الغربة مرتين أولها عندما سافر رفقة صديق العمر عصام، الفنان إلى دول الخليج كي يؤمن مستقبلاً أفضل لحياته، والغربة الثانية في بلده، وقد تحكمت علاقته بالغربيين الذين يدرسون اللغة العربية على يديه في مساره الاجتماعي والاقتصادي، ويصيغ مصطفى، في علاقات وجوه أصحابها لا تدل على الخير والشر، وجوه يملك أصحابها من الأقنعة والأمزجة ما يفيض عن حاجة مريض مصاب بالفصام.

فالبطل، رغم تعلقه بمارشا، كان مشتتاً في علاقات نسائية متعددة، وكان على استعداد ليتزوج واحدة بطريقة شرعية ليعيش معها حياة عائلية مستقرة افتقدها.

إن الكاتب مكاوي سعيد، يمتلك رؤية فلسفية جامعة شاملة متشابكة، تجلت بوضوح في تناول الواقعي لمشكلات الحياة

العصرية المعاصرة، إذ تركز روايته على شخصيات من الطبقة الوسطى المصرية وعلاقتهم بالمتشردين، والمثقفين والأجانب المقيمين، وتعيد تقديم موضوع طالما تم الحديث عنه بعد اتفاق: (كامب دافيد) والانفتاح الاقتصادي، وما خلفه من آثار سلبية على الخارطة الاجتماعية والاقتصادية المصرية، باعتبار أنه دمر الطبقة الوسطى، ما ترك سكان مصر المحروسة إما من الطبقة الفنية: (الحيتان) أو (الحرافيش) الفقراء، حتى صارت إحصائيات الأمم المتحدة تتحدث عن مليون طفل مشرد في أزقة وشوارع مصر.

فالرواية إذن، تكشف لنا عن رؤية مختلفة للطبقة الوسطى التي غالباً ما يكون المثقفون جزءاً منها باعتبارها طبقة مهمشة مضطربة مسحوقة، ومعتبراً إياها علامات حاملة لمعان مشفرة، نابضة بنبض الحياة، مشيدة بذلك أثراً جمالياً، ومن ثم انبثاق المشاهد الوصفية الكثيفة المعبر عنها من خلال لغة سردية متطورة تسهم في انفتاح الدلالة الروائية وتخصيصها ضمن الفضاء القوي المقترن بذاكرة المجتمع المصري، وهكذا استطاع الكاتب مكاوي سعيد، أن يربط فضاءه المعماري بربطة جديدة ولغة سردية مغايرة وخيال خصب مبتكر.

هناك رواية أخرى تنقلنا إلى عالم الضياع، والألم والحيرة، رواية مترعة لغة سردية ناضجة، حيث تعكس وعي الكاتبة (أنيسة عبود) في روايتها الجديدة (النعنع البري) فهي رواية مشكلة داخل نص متعدد متوالد مدهش وغريب، داخل فضاء سردي غرائبي معجون بالحب والتاريخ والذاكرة والقلق والألم، رواية مثيرة تلامس في سردها الذكي أحلام الناس البسطاء من جيل اليقظة والكفاح

الوطني، كما تعرج على التحولات التي شهدها العالم مثل سقوط الاتحاد السوفياتي.

الشخصية المحورية في هذه الرواية (عليا) الأستاذة الجامعية يتعرف عليها (علي) من خلال صديقه (سامح) الطبيب النفساني الذي زامل (عليا) في دراستها في أوروبا وكلاهما من القطر السوري. في متن الرواية، العديد من الإشارات والنماذج تعكس العلاقات المشوهة (الأغا الزعيم) المستغل وزوجته (الدبابة) إلى جانب شخصية (الجنيداتي) الذي يعاشر الأفاعي و(مقصود) الشاعر المداح الذي أصبح غنياً، وكذا (رندة) ابنة زعيم المدينة النزقة التي أصبحت راعية للأدب والأدباء.

فالكاتبة: أنيسة عبود، حاولت رصد حالة اجتماعية مألوفة ومعروفة، وعكس ذلك الواقع المتشظي من خلال معاناة أبنائه نتيجة الحصار والأوبئة التي خلفتها الحروب والتصفيات الجسدية.

ومن هنا، فإن كثيراً من الأحداث والوقائع اليومية الصغرى، تتحول إلى وقائع كبرى، تشمل الوطن بكامله فتمزج بجدل وظيفي، بين الوطن وأهله، وتعمل هذه الرواية على إحكام العلاقة بين الفضاءات المفتوحة والفضاءات المغلقة في سياق الرواية، كما اعتمدت الرواية في معمارها العام على محاور منها المنتوات الداخلية والتداعيات والتكتيك الدرامي، والقالب الشعري، كما وظفت أساليب اللاوعي من الأحلام والكوابيس والهذيان.

إلى جانب ذلك، فإن رواية (النعنع البري) تتضح بامتلاء الحياة فيها، بتجليات صورها المختلفة وبرمزيتها أيضاً، كفرح

ومتعة ومغامرة، وشبق، حيث تبدو بعض شخصيات هذه الرواية مقبلة على الحياة بكثافة ولهفة ورغبة وحب، وغير ذلك من لوحات فنية، رسمت على تسبيح لغوي متماسك امتلك زهو الصباغ وجمال التعابير وحسن تصرف بالأدوات والمواد، التي تمليها مخيلة متماوجة خصبة.

وتأكيداً لما سبق، نقول إن هذه النصوص السردية تظل نموذجاً للكتابة الروائية المفتوحة على الحداثة والتجريب، كتابة جديدة لا تحتفي بقارئها بقدر ما تحتفي بذاتها.

علاوة على ذلك، فإن الإبداع الروائي العربي الراهن يعتبر مورداً هاماً من الموارد المعرفية والفكرية، فهو إبداع حداثي متعدد في تياراته وفي ممارساته الفنية والجمالية الحديثة. وانطلاقاً من هذه الإضاءات، يمكن القول، إن سردية الشكل الروائي بكل عناصرها الفنية وخصائها الجمالية التي تعبر عن التماسك الشكلي الذي يلامس الجوهر الإبداعي المشترك عند الروائيين العرب، وهي خصوصية أدبية تنبع من الارتباط بالأصل وانفتاحها على المعاصرة والعالمية، وتفاعلها مع منجزاتها.

وختاماً أقول، من خلال هذه القراءات التي لا أدعي لها العصمة من الخطأ، تشكلت لدي صورة واضحة عن حرية الإبداع الروائي العربي، لا أزعم أنها كاملة ومستوفاة الشروط، وإنما على الأقل حصيلة ما وسعني الاجتهاد من الإمساك به من نماذج روائية عربية ناضجة، إنها قراءة تدعو دائماً للنظر والمراجعة والبحث في اكتشاف عالمها البكر المتجدد المفعم بالصدق الذي يفيض

بالوجدان تعبيراً وتصويراً وشفافية، ليمنح القارئ فضاءً رحباً لمتعته الفكرية.

الرواية المدروسة

(1) رواية سبع صبايا (لصالح الدين بوجاه) دار الجنوب للنشر، تونس 2005م.

(2) مصابيح مطفأة (أحمد الكبيري)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2005م.

(3) مقابر مشتعلة (أحمد الكبيري)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2005م.

(4) امرأة من ماء (عز الدين التازي)، الناشر سليكي إخوان، المغرب.

(5) رواية تغريدة البعجة (مكاوي سعيد)، دار المعرفة، مصر.

(6) رواية قرة العين (جيلالي خلاص)، دار هومة، الجزائر 2003م.

(7) رواية البعبع البري (أنيسة عبود)، دار الحوار، اللاذقية، العراق 2001م.

(8) رواية مرافئ الجليد (محمد جابلي)، دار ميريت للنشر، القاهرة.

(9) بيوت وراء الأشجار (محمد البساطي)، دار الآداب، بيروت، 2000م.

(10) الحديقة السرية (محمد القيسي)، دار الآداب، بيروت، 2000م.

(11) النهايات (عبد الرحمن منيف)، دار الآداب، بيروت.

(12) النهر بقمصان الشتاء (حسن حميد)، وزارة الثقافة، رام الله، فلسطين، 2005م.

(13) الخبز الحافي (محمد شكري)، دار النشر، المغرب 1997م.

النثر الفني في الأدب العربي وأهميته في التواصل والتخاطب البلاغي.. للتعبير عن الذات والرغبات

حسين محيي الدين سباهي

إن الذي يتتبع الآداب العالمية عموما والأدب العربي خصوصا، يرى أن أول كلام نطق به الانسان هو الشعر، بل معناه أن أقدم الآثار الأدبية التي خلّفها الانسان هي الشعر. ومن أسباب ذلك أن الأدب المنثور يتطلب معرفة الكتابة، والكتابة اختراع متأخر في تاريخ كل أمة ،وأما الشعر فينقل بالرواية، كما لايمكن الاعتماد على النثر المرويّ لسهولة التحريف فيه. ثم إن النثر الفني هو لغة العقل أما الشعر فلغة الوجدان. والإنسان يشعر بوجدانه قبل أن يفكّر بعقله، ولذلك لم يظهر النثر الفني إلاّ بعد أن أخذت الجماعات بحظّ قليل أو كثير من الرقيّ العقليّ.

ولم يظهر الشعر العربيّ كما نعرفه فيما وصل إلينا من أدب الجاهلية ، وكما نعرفه اليوم، بل سبق هذا النضوج تطوّر في المعنى وفي المبنى، وكان هذا التطوّر طويلا. وقد قيل: إن الحداء أصل الشعر وأن أوزان الشعر العربي رتبت على وقع أقدام الإبل. ومما لاشك فيه أن الشعر العربي كان، من أصل وضعه، ذا ميزات خاصة، تقوم على ألفاظ منتقاة، مرتبة ترتيباً موسيقياً خاصاً يتألف من ذلك الترتيب ما نسمّيه الوزن الشعريّ، ثم على ألفاظ تنتهي بحروف متشابهة هي بمثابة قرار لتلك الموسيقى، تسمى قافية. ويرى بعض النقاد أن السجع سبق الرّجز، وقد اتفق مؤرخو

الأدب على أن الرّجز أقدم أنواع الشعر تاريخا. وكان الوزن والقافية يساعدان على الإنشاد ، كما يجعلان الشعر شديد الارتباط بالغناء، ولاعجب (فالشعر يشتمل على موسيقى الألفاظ، والغناء يشتمل على موسيقى الألحان). ومما يرجح أن العرب كانوا في بدء أمرهم ينشدون الشعر كما كانوا يتغنون به وذلك وفقا لما تقتضيه الأحوال.

ولابدّ من الإشارة هنا إلى أن الحديث عن هذا الأدب مهم جداً في التحليل وفي معرفة الغاية التي يتوخّاها الباحثون من دراسة النثر الفني، ولماذا يعكفون على دراسة النثر الفني أصلاً؟ ولماذا يدرسه الأكاديميون والمختصون، ولماذا نطلق علية النثر الفني؟

وهذه المقدمة العامة عن النثر، وهي من الأهمية بمكان، تفيد جدا في التحليل النظري. ومن المعلوم أن النثر لغة مشتق من مادة نثر ، التي تدل على.تفريق الشيء من دون نظام. نثر الكلام:صاغه نثرا غير موزون ولا مقفى وهو خلاف النظم. فالكلام المنثور هو الكلام المرسل على غير نظام وزني مطرد كما في الشعر. وهو على أنواع ، منه: الكلام العادي الذي يتوسل باللغة المحكية السائدة.

ويكون غرضه التواصل و التخاطب بين الناس لتحقيق غايات نفعية أو إبلاغية، كالتعبير عن الذات والرغبات، ونحو ذلك. وهذا النوع لغته ليست أدبية ، لأنها فقدت قدرتها على الإدهاش والاثارة، فهي سوقية باردة مبتذلة، تلوكها الألسن باستمرار (لغة مستهلكة).

أما النثر العلميّ وهو الذي يعتمده العلماء في تدوين شروحهم ومعارفهم وعلومهم، ويقوم كما هو معروف على المنطق، والفكر السليم.. ومخاطبة العقل.. وشرح الحقائق العلميّة.. وعدم

استخدام المجاز إلاّ عفو الخاطر، أو لتقريب الحقائق العلمية إلى الأذهان. حيث قلّما نجد عالماً متخصصاً يكتب بلغة أدبية مشرقة، إذ يجب علية أن يكتب بلغة علميّة.

ومنه أيضا.. النثر الأدبي أو الفنيّ: وهو الذي يعنينا في دراستنا للأدب العربي، والذي تتوهّج لغته حرارة وعاطفة وانفعالا، وتكون قادرة على إثارة الدهشة الحيّة، والانفعال العميق، والكشف الباهر في كل صياغة جديدة، فهي لغة ذات سحر خاصّ، ومن هنا يكون تعريف النثر الفني، بالقول: (هو ذلك اللون من التعبير الذي يفتنّ فيه كاتبه لأثارة المتعة الفنيّة في نفس القارىء أو السامع، وقلّما يأتي ذلك عفو الخاطر). وبتعبير آخر: النثر الفني هو كل كلام يشتمل على جمال في صياغته وأسلوبه، فهو تشكيل: أي بنية، لغوي: أداته اللغة، معرفي: لأنه يهدف إلى إثبات معرفة، أو التعبير عن فكرة معينة ،أما بالنسبة لكونه جمالي فذلك لكون لغته قادرة على إثارة المتعة الجماليّة). ومن المعلوم أن الشعر يتناول الأحداث والأفكار بطريقته الفنّية التصويرية ،ككثير من قصائد الشعر العربي، كما في قصيدة أبي تمّام في وصفه معركة عمّوريّة التي مطلعها:

السيف أصدق أنباء من الكتب ... في حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعب

وقصائد المتنبي في وصف معارك سيف الدولة الحمداني، (فهذا الشعر لايتّخذ كوثيقة تاريخية سياسية من الدرجة الأولى، بخلاف النثر الذي هو لسان حال الدولة ولاسيما الرسائل الديوانية والمعبّرة عن أحداث التاريخ).

فالوصف في القصائد المدحيّة في الغالب تصويريّ ،يقوم على أساس جماليّ في المقام الأول، أي إن هدفه أولاً تحقيق المتعة الفنيّة في المتلقيّ.

أما الأساس المعرفيّ فيتمثّل في النثر الذي ينقل أفكارا محدّدة باطّراد وتتابع، وعلى نحو وصفيّ تقريريّ، يعتمد البراهين العقلية والتفصيل الدقيق للأفكار، والجدل، والبعد عن التهويل والمبالغة، والقرب من الحقيقة في كثير من الأحيان. فالنثر لغة العقل أولا، والوجدان ثانيا. أما الشعر فلغة العاطفة والوجدان.

وقد ذكر أبو حيّان التوحيديّ (ت 414 هجرية) أنّ النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحسّ (يقصد به الشعور والعاطفة). إلاّ أن ذلك لايعني أن الشعر لايقرّر ويصف ويحتجّ، أو أنّ النثر لا يرمز ويعمّم ويكون شديد التكثيف والإيحاء، ويعتمد التصوير والمبالغة والتهويل بقصد التأثير والدعاية، وغير ذلك، كبعض الرسائل الديوانية، والخطب السياسية، ورسائل الخميس التي كانت تقرأ على شيعة العباسيين في خراسان، وهم أنصار الدولة، ولهذه الرسائل شهرة عظيمة ، تقوم مقام الإعلام السياسي في عصرنا. وكانت تكتب في زمن كل خليفة عباسي. وموضوعها تأييد الدولة والإشادة بالخليفة وبيان حقّه في الخلافة دون سواه. ويدخل في إطار النثر الفني أيضاً رسائل الخميس في العصر العباسي.. والتي كان لها الأثر الكبير في الحركة الأدبية في ذلك العصر.. والمقصود بها رسائل الجيش، لأنه مقسّم الى خمس فرق،كانت تكتب من الخلفاء العباسيين موجّهة الى خراسان، حيث الجيش الذي تمكّن العباسيّون من خلاله من إزالة الدولة الأمويّة في المشرق، وكانوا

يسمّون باب خراسان في بغداد باب الدولة ، لأن رايات الدولة العباسيّة أقبلت من خراسان.

والمهم في الأمر كلّه أنّ أدبية النص النثريّ وجماليته قد تفوق أدبية النص الشعريّ، فقد يكون الشعر نظما ذهنيّا جامدا لا روح فيه، وإنما فكر ومعرفة، ووزن وتقفية، كما هي حال المنظومات العلميّة، وكثير من شعر العلماء. فالحكم غالبا على شعريّة النص، أو أدبيّته يعود الى رجحان الوظيفة الجمالية على الوظيفة المعرفية.

وهنا لابدّ من الإشارة إلى أن النص في العقل العربي يتحدد بناء على جدلية المفاضلة، حيث تتموقع النصوص تراتبيا، فالأسبقية للنص العلمي الذي تقام على أسسه في زعم العقل العربي معالم التطوّر المادي، ثم بعد ذلك يأتي النص الأدبي الذي لامحل له في عالم الواقع حيث يهيمن عليه التخيّل.

إلاّ أنه يثير حساسيّة القطيعة مع المنجز النصيّ التاريخيّ، ويبدو لي من خلال متابعة التنظيريّة أن مربط الفرس هو في عدم القدرة على تجاوز هذا المنطق الذي يغرّب الفعل الشعريّ العربي داخل أطر الآخر التنظيريّة، وهو ما أدّى بالفكر العربي إلى عقد مراجعات لا داخل البنية (مفهوم بارثي) الشعريّة، بل في المحيط الإبداعي للمنجز النصيّ عامة، حيث راح محيي الدين اللاذقاني في كتابه «آباء الحداثة العربية» يبحث عن جذور تأصيلية للنص العربي الحداثي في انتاجيته النصيّة المتنوّعة، منقبا عن تلك العلائق التأسيسية للنص الحداثي الشعري في انطراحه النثراني، فيقارب الحلاّج ويرى أن في «طواسينه الإرهاصات الأولى لقصيدة تتململ

داخل قيدها الفراهيدي وتحاول أن تخلق شكلا تعبيريا جديدا يتسع لتجربة فذة وغنية».

ولمّا كانت اللغة فعلا يتوازى مع حركية الحياة الإنسانية، فيمارس الإنسان فعله في اللغة، فإن اللغة بوجودها الحي، هي فعل يحيل إلى الواقع، ويعرف بكونه يمارس على أرضه، لذا، يمكن أن تصبح اللغة مشاعا إنسانيّا كبيراً وواسعاً في آن، لاحتمالات التغيير التي تحدث في طريقة القول والتركيب، والانبعاث والتجدد، والانطلاق من حيويّتها ، لتجاوز أي فعل مكرر، أو مسعى مبتذل، أو نمط سائد معزول عن القيم المتغيّرة والمتجددة في الحياة. ولعل هذا ما يجعل كثيراً من الأفعال تبدو وكأنها فعل مشبوه، لاتسمح ممارسته أن يكون ذا فعالية تذكر، قياساً بالأفعال المتكاملة التي تتعلق بالإنسان والتي يوصف بها تحرّكه.

وقد يؤدي هذا الكلام إلى أن الاعتقاد بأن العرب لم توله أهميّة، والواقع أنهم عدّوه عنصراً هاماً، وفارقاً في تشكيل الخطاب الشعري، لكنهم في الوقت نفسه، أدركو أنّه عنصر من عناصر البنية الإيقاعية، التي مردّها إلى الطبع والذوق، وبمعنى آخر، أدركوا أنّ الإيقاع كامن في الذات المبدعة، وما الوزن إلاّ بعداً من أبعاده، زيادة على أنّ البحور الشعريّة بتنوّعاتها الإيقاعية، ما هي إلاّ استقراء لتقنيّات إيقاعيّة متداولة لشعر شعراء عاشوا: قبل وضع الكتب في العروض والقوافي، وأنّ شعريّة الشعر، كامنة في هذا البناء الإيقاعي، الذي كثيراً ما يستمد النثر الفني بعض خصوصيّاته، لذلك نراهم يلحّون على أهميّة الوزن لأنّ: للشعر الموزون إيقاعاً يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فاذا

اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله واشتماله عليه.

وتجدر الإشارة الى أن النثر الفني في الأدب العربي يسير إلى مأزق من وجهة نظري الخاصة.. لأن لغته ذات سحر خاصّ ،تثير المتعة الفنيّة في نفس القارىء أو السامع ، – كما أسلفنا عند الحديث عن النثر الأدبي أو الفني – وقلّما يأتي ذلك عفو الخاطر... فهو – أي النثر – يتحرك بخطا واسعة، وتتقدم على بقيّة الأشكال الأدبية والإبداعية الأخرى، في الوقت نفسه فإن النثر الفني الإبداعي لايجد الدراسة النقديّة الكافية، وبالتالي فإنّه سيحدث جماليّات يغيب عنها النقد.. وعن رصّدها، النقد – كما هو معروف – واسطة بين الشعر والمتلقي، وعندما يغيب النقد فإن النثر سينحرف إلى مسارات أخرى.

المصادر والمراجع

- تاريخ الأدب العربي – حنّا الفاخوري.
- الفن ومذاهبه – شوقي ضيف.
- النثر العباسي – للدكتور : قحطان الفلاح.
- مقدمة للشعر العربي – أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م.
- قضايا الإبداع في قصيدة النثر – يوسف حامد جابر، دار الحصاد، دمشق – ط1، 1991م.
- شعرية الشعر – قاسم المومني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2002م.
- الذائقة العربية لم تعتد بعد الإيقاع في قصيدة النثر: للناقد الدكتور/ محمود الضبع، جريدة البعث.

مفهوم الحداثة الشعرية في الحس النقدي للشعراء النقاد الغربيين والعرب

سامية راجح



1 - مفهوم الحداثة في المعاجم العربية:

1-1 - مفهوم الحداثة في المعجم الديني:

منذ قديم الزمان حاولت مختلف الحركات النقدية إخضاع تلك الرؤى الجمالية التي تعج بها القصائد الحداثية إلى قواعد نقدية، تقرأ من خلالها وتحلل على ضوئها جماليات الشعر الحداثي، ولكن يظل الطابع الزئبقي والتمرد اللامنتهي يشكل أحد السمات الكبرى لتملص قصيدة الحداثة من قبضة المنهج النقدي.

إن هذا التعذر لم يمنع حركية النقد الأدبي من الاقتراب من عالم الحداثة في صورتها الضبابية.

وللإحاطة بالمفهوم الشامل لهذه المفردة، وجب علينا البحث عن جذورها في تراثنا؛ إذ لا يمكن «الوصول إلى هذه الحدود المعرفية إلا إذا انفتحنا على الرؤى السابقة، التي تمثلت في تراثنا القديم، حيث كانت مواجهة المفكرين القدامى لها بجهد مكثف وسيلة لإبراز تجلياتها، ومعالجة قضاياها»[1].

وسنحاول في الفقرات التالية اكتشاف مدلول مفردة الحداثة في النص الأول وهو القرآن الكريم، وما نجده هو ورود المفردة بعدة صيغ أهمها: (أُحدِثَ، يُحْدِثُ، مُحْدَثٌ، تُحَدِّثُ، أَتُحَدِّثُونَهُم،

فَحَدِّثْ، حَدِيث، الحَدِيث، حَدِيثًا، أُحَادِيثَ، الأَحَادِيثِ)، ومن الآيات التي وردت فيها هذه الكلمات نذكر ما يلي:

أُحدِثَ	﴿فَلَا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً﴾ 70	الكهف	أي: حتى أوجد لك منه ذكراً وتذكراً.
يُحْدِثُ	﴿لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَلِكَ أَمْراً﴾1	الطلاق	أي: يوجد
مُحْدَثٌ	﴿مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ﴾2	الأنبياء	أي: حدث كذا وبكذا تحديثا: خبر ونبأ جديد
تُحدِّثُ	﴿يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا﴾ 4	الزلزلة	أي: تعلن أخبارها وأنباءها.
أتحدثونهم	﴿أَتُحَدِّثُونَهُم بِمَا فَتَحَ اللَّهُ عَلَيْكُمْ لِيُحَاجُّوكُم بِهِ عِندَ رَبِّكُمْ﴾ 76	البقرة	أي: أتخبرونهم.
فَحَدِّثْ	﴿وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾ 11	الضحى	التحدث بالنعمة هنا كناية عن شكرها وإظهار آثارها.
حَدِيثٍ	﴿فَلَا تَقْعُدُوا مَعَهُمْ حَتَّى يَخُوضُوا فِي حَدِيثٍ غَيْرِهِ﴾ 140	النساء واللفظ ورد كذلك في: 68/ الأنعام- 185 الأعراف 9/ طه- 53 الأحزاب- 6/ الجاثية 24 الذاريات- 34 الطور- 50/المرسلات- 15 النازعات- 17 البروج- 1 الغاشية	والحديث يعني الكلام الذي يتحدث به
الحَدِيث	﴿فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَّفْسَكَ عَلَى آثَارِهِمْ إِن لَّمْ يُؤْمِنُوا بِهَذَا الْحَدِيثِ أَسَفاً﴾6	الكهف واللفظ ورد كذلك في: 6/لقمان- 23/الزمر- 59/النجم 81/الواقعة 44/القلم	

حَديثًا	﴿يَوْمَئِذٍ يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُواْ وَعَصَوُاْ الرَّسُولَ لَوْ تُسَوَّى بِهِمُ الأَرْضُ وَلاَ يَكْتُمُونَ اللّهَ حَدِيثًا﴾ 42	النساء، واللفظ ورد كذلك في: 87/78/ النساء- 111/يوسف 3/التحريم	
أُحَاديثَ	﴿فَأَتْبَعْنَا بَعْضَهُم بَعْضاً وَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ﴾ 44	المؤمنون، واللفظ ورد كذلك في: 19/سبأ	وأطلقت الأحاديث على الرؤى والأحلام لأن النفس تحدث بها في منامها
الأَحَاديث	﴿وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ﴾ 6	يوسف، واللفظ ورد كذلك في: 101/21/ يوسف	

وعليه فإن مادة حدث لم تخرج في معناها العام عن الكلام المعهود وما يفسر ذلك مجيء مشتقاتها دالة على الكلام في مجمله، باستثناء آية واحدة وردت فيها مفردة «محدث» دالة على النبأ والخبر الجديد.

وإذا ما أمعنا النظر في أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم، فإننا نجد مفردة الحداثة أخذت مسارا جديدا، فلفظة «الحداثة» أصبحت تعني استحداث أمر لم يكن موجودا على عهد النبي صلى الله عليه وسلم. وهو يقول:

- «من أَحْدَثَ في أمرنا هذا ما ليس منه فهو رد».
- «ما أَحْدَثَ قوم بدعة إلا نزع الله عنهم من السنة مثلها».
- «لولا حَدَاثَةَ قومك بالكفر لنفضت البيت».
- «والمحدث شر والمُحْدَثُ شر، والمحدث شر».
- «.... يطفئون السنة ويحدثون بدعة».
- «هذه الألحان في القرآن محدثة»[2].

يعتبر الانشقاق في السنة النبوية عن الجماعة والخروج من ربقتها حدثا يجب محاربته، فجملة الأحاديث وضعت لتحذير المسلمين، وترهيبهم من الخروج عن دائرة الإسلام، وترغيبهم في الالتزام بالجماعة والسمع والطاعة وتقديم الولاء لها، واتباع السنة يعني التقليد والاتباع.

بناء على ما تقدم يتبين لنا أن جوهر مفردة «الحداثة» كانت تعني في المعجم الديني:

1 - الخروج عن السنة والجماعة.

2 - الجديد والحديث.

3 - خرق العادة والتحرر من الإجماع.

4 - صفة للزنادقة.

5 - نقيض الطهارة والصفاء.

6 - صفة غير مرغوب فيها.

وإذا كانت هذه هي دلالات مصطلح «الحداثة» في المعجم الديني، فيا ترى ما معناها في المعاجم العربية؟ وهل كان للزمن تأثيره في بلورة المفهوم المتضمن داخل المعاجم؟ أم أن أصحاب المعاجم كانوا يعيشون داخل أبراجهم العاجية غير مبالين بما يجري في أرض الواقع؟؛ ولأن المعجم العربي يتحرك بتحرك الزمن، ويخضع للتشذيب والتقليم، ويشحن بالجديد[3]. وفي الفقرات الآتية عرض لمختلف الدلالات المعجمية لمصطلح «الحداثة» في بعض المعاجم العربية.

2-1 - مفهوم الحداثة في المعجم اللغوي:

جاء في معجم «العين»: الذي يعتبر أول معجم ظهر في القرن الثاني للهجرة وردت فيه مفردة حَدَثَ-بمعنى- الجديد يقال: صار فلان أحدوثة أي كثروا فيه الأحاديث. وشاب حدث وشابة حدثة: في السن. والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه والحديث: الجديد من الأشياء(4).

وقد جاء أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري (282-370هـ) ووضع معجمه المسمى «تهذيب اللغة» وتوسعت المفردة في معجمه وأخذت أبعادا عديدة وجديدة(5).

وقال اللحياني: رجل حدث وحدث إذا كان حسن الحديث.

وأحدث الرجل وأحدثت المرأة إذا زنيا، يكنى بالإحداث عن الزنى.

ويقال: فلان حِدّثُ نساء كقولك تبع نساء وزير النساء.

ويقال أحدث الرجل سيفه، وحادثهُ إذا جلاه.

وروي عن الحسن أنه قال: «حادثوا هذه القلوب فإنها سريعة الدثور»، بمعنى اجلوها بالمواعظ وشوقوها حتى تنفوا عنها الطبع والصدأ الذي تراكم عليها من الذنوب.

قال لبيد: كنصل السيف حُودِثَ بالصّفال.

لقد تقدم الأزهري في شرحه لمصطلح «الحداثة» تقدماً ملحوظاً عن سابقيه، واقترب كثيرا من معنى الحداثة المتداولة في عصرنا. فالحدث هو الجديد وهو الاختراق والهوى والضلال. فالمصطلح

اقترن بابتداع الأهواء وخلقها والمروق من القواعد الإسلامية وكسر قواعد السلف وتغيير الاتجاه.

وارتبطت هذه المفردة «الحدث» بمتابعة النساء والإحداث يعني الزنى، وهذه أفعال مشينة يرفضها الدين. كما أخذت المفردة معنى اللمعان والتجديد. فجلاء السيوف يؤدي حتما إلى إعدام الصدأ حتى تصبح حادة براقة. أما معنى التجديد فارتبط بالقلب؛ لأن من طبيعة القلب الكلل والملل، فهو بحاجة دائماً إلى محادثة لبعث الحيوية فيه.

وعندما نأتي إلى مؤلف ابن منظور: «لسان العرب»فإننا نجد أن المفهوم اللغوي للفظة «الحداثة» يتفق كثيراً من معناها الاصطلاحي، فقد أورد جملة من المعاني التي تؤديها هذه اللفظة، جاء منها: «حدث: الحديث، نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، حدث الشيء، يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه (...) والحدوث كون شيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها، وفي الحديث: [إياكم ومحدثات الأمور] (6) جمع محدثة بالفتح، وهي ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا إجماع(...) وأخذ بحدثانه. وحداثته أي بأوله وابتدائه، وجاء أيضا قوله: [الحديث الجديد من الأشياء](7).

نستنتج مما سبق أن دلالة مصطلح الحداثة هي دلالة ارتبطت بالدين واقترنت بالخروج والمروق عن الدين وابتداع الشيء الجديد وخرق السنة، ومن ثم فالمصطلح ترب إلينا من المعجم الديني

وأصبح يحمل معاني عديدة في المعاجم العربية، ومجمل هذه المعاني كانت تدل على خرق المألوف وكسر العادة وابتداع الشيء الذي لم يكن ونسف السالف والدعوة إلى الجديد والتجديد.

الحداثة إذن هي مصطلح مكثف مركز يعني الثورة على القديم وعلى الأشكال السلفية، والسعي الدائم لاعتناق الجديد في المضمون، أو بعبارة أخرى تحرر المبدع من إبداع أسلافه.

وما نخلص إليه من تلك الدلالات المعجمية ان الحداثة تعني الخروج عن المألوف وعن الأصول القديمة ومخالفتها كما تعني الخلق والبداية والجدة، وهي معان تقترب كثيرا من المفهوم الاصطلاحي الحالي للحداثة.

2 - مفهوم الحداثة الشعرية في الحس النقدي للشعراء النقاد الغربيين:

الواقع أن الحداثة الشعرية في فضائها النظري لم تجد تحديدا واضحا أو مضبوطا في كتابات الشعراء النقاد الغربيين، بل ظلت عناصر ذلك المفهوم مبثوثة في كتاباتهم عن جماليات الشعر الحديث بشكل عام، ويبقى مفهوم الحداثة لديهم هو خلاصة لتلك الماهيات الجزئية، التي من شأنها أن تصنع مفهوم الحداثة بوصفه شيئا مركبا من عناصر جمالية.

1-2 - شارل بودلير «Charl Baudlaire»:

يأتي مفهوم «شارل بودلير» للحداثة الشعرية وهي حداثة طالما عمل على التأسيس لها في فضاء الرمزية الفرنسية وسنحاول في الفقرات التالية التأسيس لمفهوم الحداثة الشعرية عند بودلير من خلال جمع شتاتها بدءاً بتعريفها مروراً بعناصرها الأخرى: كالثورة

عن الواقع ونبذ العادة والروتين والخلق أو الكشف والتنبؤ والغموض، ولعل أخصب مبدأ عند «شارل بودلير» في تأسيسه للشعرية الحداثية هو مبدأ الحداثة الشعرية في علاقتها بالزمن أو لحظة الأبدية.

لقد تحولت الحداثة في كتابات شارل بودلير إلى إطار معرفي، حيث حاول مطاردة مستحيل الشعر من خلال مطاردته لمستحيل الحداثة إذ أدرك أنها لحظة هاربة، ألا تراه يقول: «الشعر الحديث هو العابر والهارب»[8]، فكأن الحداثة هي لحظة هروب وانقلاب من الواقع المرئي والبحث عن واقع آخر جديد، وتبعا لذلك فإن الشاعر الحداثي تجده يحول الواقع المرئي إلى واقع شعري تتحول فيه الكلمة أو اللفظة إلى آدم جديد يسمي أشياء تسميات جديدة.

الحداثة عند شارل بودلير لا ترتبط بزمن معين،فهي تقفز على جبهات العصور، وزمنها ليس هو الماضي أو الحاضر ولا حتى المستقبل، مادام المستقبل يتحول إلى حاضر كما يتحول هذا الحاضر إلى ماض.

تبعاً لذلك فإن الحاضر الذي تريده الحداثة هو لحظة انتقال إلى زمن ما بعد المستقل، وهذا يعني أن الشعرية الحداثية عند «شارل بودلير» تحمل تهديما مستمراً أو دورياً للأشكال والصيغ، والحداثة الشعرية بهذا التصور تتجاوز نفسها باستمرار؛ أي تمتلك في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية، الحركة العابرة أبداً، وهو تمركز يذكر بفكرة «المركزية المنطقية» (Logocentrisme) عند دريدا ونقده لها، بل يغري بالقول إن مفهوم هذه المركزية المنطقية قد ارتوت من مفهوم: «اللحظة الحداثية بوصفها نفي للثبات وسعي

دائم للتحول، لأنَّ الحداثة الحقيقية هي حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب (...) فهي نفي للنماذج ولا تطمح إلى مثال[8].

هذا وقد ثار شارل بودلير، على تلك العادات والتقاليد من خلال نبذه للروتين ومطالبته المستمرة بالتجديد، يقول: «أتمنى أن أرى مراعي حمراء وأشجارا زرقاء»[9]، فليس ثمة مراع حمراء في الوجود العيني أو المتخيل الوجودي، وليس ثمة أشجار زرقاء في العالم الطبيعي ولكن ثمة تلك الألوان في العالم البودليري، عالم التخييل والرؤيا وفي سياق آخر يرى بودلير، بأن «الحداثة تتكلم العالم»[10]، وهنا يريد أن يقيم علاقة مصافحة وصداقة واتحاد بين قصيدة الحداثة والعالم بكل تناقضاته إنه التأسيس لما يسمى بالقصيدة العالية أو الكلية.

هذا وقد نادى شارل بودلير، بالكشف ومعناه: إن القصيدة الكشفية هي التي تكشف لنا عالماً جديداً عالماً بكراً، والكشف من مقولات الرمزيين الفرنسيين.

لقد حلق شارل بودلير في عوالم الأحلام ومزج بينها وبين الحياة الواقعية حيث يرى أن الفن الخالص هو: «خلق شعر مؤثر حيوي في الوقت نفسه الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي للفنان والفن نفسه»[11]. لقد حول شارل بودلير، الشعر إلى خلق أو سحر، وهو السحر الذي أطلقه العرب القدماء على الشعر الذي وسمه به الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: [إن من البيان لسحراً] فهو يتكون من تراكيب غير العادية ويحلِّق في عالم الخيال ويغوص في عمق الأشياء ويسمو الشعر والفن على عالم السحر المؤثر في إحساساته العميقة، وبصيرته الفذة ورؤيته الثاقبة ويضيء جوانب

الأشياء المعتمة التي لا يدركها الناس، فيجمع بذلك بين عالمه والعالم الخارجي؛ لأن مهمة الشاعر: «أن يقرأ المستقبل، وأن يفكك سحر ما لا يدركه البشر العاديون»(12).

واللافت للانتباه أن الحداثة عند بودلير تقوم على رؤية فلسفية تهدف إلى استقراء الواقع بالعين الثالثة، فمن انعكاس الواقع على مرآة النفس يكون التحليل لذي يعتمد على الخيال الواسع والحدس القوي النافذ إلى غياهب المكونات ليخرجها ويفككها، ويجعل منها تحفة وأبهة سحرية وقصيدة كشفية تحمل الجديد دائماً(13).

وإذا كان الرمزيون يرون في غموض الشعر قيمة جمالية وفنية لا يرونها في الوضوح، فإن شارل بودلير هو الآخر اعتبر الغموض شرطا من شروط الشعر الحداثي يقول: «شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض، يشبه مجرى خفياً لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة، والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطاً في التعبير عن المعنى، ويعرض بصورة مبرقعة، وبهذا يتحول الشعر إلى نثر»(14).

إنه الغموض الذي أدى بالرمزيين إلى التعالي على شعر الإخبار والسرد والكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولا إلى جهل القارئ، وتبعا لذلك فإن الحداثة البودليرية لا تسعى إلى نقل خبر يقين أو حقيقة ثابتة؛ لأن هم البحث عن الحقائق لم يعد مقصدا من مقاصد الحداثة الشعرية، والحقيقة التي تبحث عنها قصيدة الحداثة هي حقيقة فنية، وإن كانت هذه الحقيقة تنبع من الواقع فإن الحداثة تسعى إلى تشويهها عن طريق البحث في عوالم التجريد.

من خلال ما تقدم يتضح لنا أن قصيدة الحداثة عند شارل بودلير لا ترتبط بزمن معين، وهي تقوم أساساً على مبدأ الثورة على الواقع المرئي، إنها حداثة التمرد والكشف والخلق المستمر، فتضافر هذه المبادئ وانصهارها هو بوتقة الحداثة وهو ما يخلق رحيق الشعرية الحداثي عند شارل بودلير.

2-2 - **آرثر رامبو «Arthur Rimbaud»:**

تقوم الحداثة عند رامبو، على مقولة الرؤيا التي تتجاوز نظام الكون، ونظام الأشياء، للغوص في أعماق الذات الإنسانية لمعرفة ماهيتها والكشف عن روحانيتها، وبهذا التصور تصبح الحداثة الشعرية عند رامبو شغفا بالمجهول: «يؤول إلى تحطيم الواقع»(15). ليحيا حياة الكشف والمغامرة في سديم العالم الآخر.

ويتأسس الشعر الحداثي في تصور رامبو، على فكرة الحلم بوصفه أحد الروافد الأساسية للرمزيين، والحلم عند رامبو، يضرب بجذوره في هواجس وذكريات الطفولة، للسمو إلى ما فوق الواقع(16)، لذلك اهتم رامبو، بوجوب بناء مادة الشعر بناء حيا من خلال الحلم الذي لا يعني به سوى تهيؤات الوهم المنبثقة من اللاوعي، مما يساهم في خلق نوع من الأوهام الغريبة التي تكون منبع الشاعرية الحقة(17). فرامبو، اعتمد على اللاوعي في تشكيل قصيدته فكان الأب الحقيقي للمد السريالي بدون منازع.

لقد جاء رامبو، ليعيد النظر في الصلة القديمة بين الشاعر والساحر، حيث اكتشف أن هناك علاقة ضرورية قائمة بين الرؤيا والعرافة والسحر، بالإضافة إلى ذلك نلمس تأثر رامبو بالأدب

الصوفي والشعوذات السحرية، إذ جعلها إحدى الخصائص التي يقوم عليها شعره، وتجلى هذا التأثير من خلال إغراقه في عالم الخيال: «فالواقع عنده قد أصبح يحتمل التعديل والاتساع والتسوية والتمزيق والتوتر بين الأضداد...»[18]. إنه يحاول خلق نسق جديد يغاير النسق المألوف في واقعنا. هذا ما جعل الخيال الشعري عند رامبو، يقوم: «على الحرية الإبداعية المطلقة، فيجمع أشتات الواقع المحطم، ويعيد بناءها بناء جديدا، متجاوزا الجمع بين المتناقضات والمتنافرات والنشاز مما يؤدي إلى الغموض المطلق أحياناً»[19]. لذلك تميزت حداثة رامبو بابتعادها عن الواقع المادي المحسوس، وهدم أنساقه ونظمه الزمانية والمكانية، فجاء شعره على درجة عالية من الغموض، فهو ينطلق بقارئه إلى عالم المخيلة التي تموج بالألغاز والأسرار: «لأن الرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق، (...)»[20]. إنها نوع من اليوقا التي تهدف إلى استكشاف الحياة الباطنية والغوص في عوالمها.

هذا وقد أضاف رامبو إلى نظرية الخيال ما أسماه بـ «كيمياء الفعل»؛ بمعنى تحرير الخيال من العقل والمادة عن طريق استغلال القيم الانفعالية والصوتية الماثلة في الحروف من خلال تراسل الحواس يقول في إحدى رسائله موضحاً هذه الفكرة: «الشاعر يجعل نفسه قادرا على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس»[21].

ونستخلص مما سبق أن مفهوم الحداثة الشعرية عند رامبوا هو مفهوم يتأسس على مجموعة من الرؤى الهادفة لاستكناه المجهول والكشف عن الأسرار الخفية بل الرحيل والسفر إلى ما بعد الواقع،

مادام رامبو صبح يشعر بعجز الواقع عن التعبير وهو الأمر الذي جعل الحداثة الشعرية تقوم على مبدأ الغموض والخيال والرؤيا أو لحلم.

3-2 - ستيفن مالارميه «Stépahne Mallarmé»:

تتأسس الحداثة الشعرية عند «مالارميه» على مبدأ الابتكار والإيحاء، وهذا ما أكده «جان كوهين» «John Cohen» في قوله: «إنني أبتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية الجدة، أستطيع أن أعرفها بهذين الكلمتين، أن ترسم أثر الأشياء الذي تحدثه لا الأشياء ذاتها»[22]، إذ يقع الاهتمام في البحث عن الشعرية عن الأحاسيس والانفعالات التي تعلو على توقد نار الشعر؛ لأن الشعر الحداثي في تصور «مالارميه»: «لا ينبغي أن يتشكل من كلمات ولكن من أحاسيس»[23]، والشاعر الحداثي يكتب بأحاسيسه وشعوره، وبأشكال لغوية مستحدثة.

وإذا كان عالم «بودلير» هو الجمال المثالي وعالم «رامبو» هو عالم المجهول فإن عالم «مالارميه» هو «السماء الزرقاء»[24]، فالشعر عنده آنيّ متجذر في روح الشاعر الصادقة، وهذه الكلمة التي يبحث عنها الشاعر لا توجد في عالم الأشياء والمحسوسات، بل هي في مدائن السحر ومدائن المجهول.

ومثلما نادى بودلير ورامبو بالغموض، نادى أيضاً مالارميه بالمبدأ نفسه، وأقواله في ذلك واضحة تدل على شرعية هذه الظاهرة، يقول مالارميه: «ينبغي للشعر أن يكون ألغازاً دائمة» [25]، ويقول أيضا: «لو قلت: إنه يوجد بين الطرائق القديمة، والسحر

الذي يحيط بالشعر، قرابة خفية، فهناك إثارة داخل ظلال جلية لموضوع من خلال كلمات موحية، وليست أبدا مباشرة، تختزل إلى صمت معادل، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع...»[26]. فالغموض ليس وليد الصدفة في التفكير، إنه منهج معتمد؛ لأنه هو الذي يشكل الشعرية.

ويقول «بو فاليري Paul valery» عن قصائد مالارميه: «إن الغموض كاد يكون بالنسبة لها شيئاً أساسياً»[27]. والقصيدة الغامضة يمكن أن تعرف من خلال التناقض، فيقال إنها تعبير واضح عن فكر غامض، ويذهب مالارميه إلى أبعد من ذلك في التأكيد على الغموض في الشعر؛ لأن الشعر ليس مروحة للكسالى النائمين بل الشعر عنده: «لغزٌ وهذا هو هدف الأدب[28]. لذا كانت أشعار مالارميه تكسر وتحطم باب الطمأنينة على القارئ، وتدفعه إلى عالم الدهشة والغرابة. يضاف إلى ظاهرة الغموض والإبهام تأكيده على الموسيقى التي تحول القصيدة إلى كهف من الطلاسم، وهي موسيقى تجعل القصيدة أشبه ما تكون باللغز، تبتعد عن القارئ العادي فـ : «الشعر الجيد للقارئ الجيد»[29].

إن الحداثة الشعرية عند مالارميه تكمن في الأحاسيس الباطنية والانفعالات المتأججة لاشعرية القوالب اللغوية الجاهزة، فهي خرق لمثل هذه القوالب والقواعد، وابتكار وتشكيل وتوليد جديد في فضاء يسوده الغموض، غموض العبارات، وسحرها الفياض، السحر أو اللغز الذي يمنح للقصيدة شعرية الدخول إلى عالم المجهول، فيجعلها قصيدة تنبئ بما سيكون عليه الواقع، وذلك من خلال خبرة المبدع وثقافته عن الواقع المرئي.

ولأن شعر الحداثة ضد الحدث والوصف على حد سواء، وفي هذا المنحى تبتعد القصيدة الحداثية عن الحدث وتبطل أن تكون خبرا يقينيا، فتتحول إلى خبر أو حقيقة فنية تروي قصة الأجيال في تلاحم وترابط يجعل الماضي والحاضر والمستقبل زمناً واحداً منصهرا في لحظة الأبدية، الصاخبة بإيقاعات سنفونية هي في النهاية جرح الإنسان المعاصر في واقعه المتأزم.

3-3 - مفهوم الحداثة في الحس النقدي للشعراء النقاد العرب المعاصرين:

إن المتأمل في الكتابات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة يلحظ وبوضوح اهتمام أولئك النقاد والشعراء النقاد المعاصرين بموضوع الحداثة، ومن أولئك النقاد المحترفين نذكر: غالي شكري، وخالدة سعيد، وعبد السلام المسدي، ويلي ذلك الناقد المغربي محمد بنيس الذي يقع بين بين؛ لأنه ينتمي إلى خانة النقاد المحترفين والشعراء النقاد، ويأتي يوسف الخال وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وأدونيس، في طليعة الشعراء النقاد العرب المعاصرين في التأسيس لمفهوم الحداثة الشعرية في وطننا العربي، وسيجري التركيز على شاعرين ناقدين كبيرين هما نزار قباني وأدونيس.

3-1 - نزار قباني:

إذا كان شعراء الحداثة قد أعرضوا عن وضع تعريف جامع مانع للشعر فإن نزار القباني، يأتي في طليعة هؤلاء جميعاً، فبرغم معاشرته الحميمية للكون الشعري منذ ما يقارب خمسين عاماً إلا أنه يعترف أنه لديه نظرية لشرح الشعر. يقول: «ليس عندي نظرية

لشرح الشعر...»[30]. إن استحالة التعريف في الحس النقدي لنزار قباني تعود إلى اختلاف الشعراء في النظر إلى الكون الشعري «فكل شاعر يحمل نظريته معه»[31] ومادام الأمر كذلك فإنه: «حرام أن نمزق القصيدة لنحصي كمية المعاني التي تنطوي عليها ونحصي عدد تفاعيلها وزحافاتها لنقف على لون بحرها»[32].

فثمة إذاً استحالة مطلقة في تحديد جماليات القصيدة الحداثية ما دام شعر الحداثة لا يمثل حقيقة واقعية.

لقد اعترف نزار قباني، في أكثر من سياق باستحالة تحديد مفهوم الشعر الحداثي ويتجلى ذلك في كتابه: «ما هو الشعر؟»، حيث يقول: «ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلاً سياحياً يقول لكم في أي جزيرة يسكن الشعر وفي أي فندق يقيم، وفي أي مقهى يجلس وما هو عمره ولون عينيه وهواياته المفضلة»[33]. هنا يشير نزار قباني، إلى قصيدة الحداثة في مطاردتها المجهول، إذ يؤكد على عدم استقرار هذا المجهول في مكان معين؛ لأن القصيدة الحداثية عند نزار القباني، لا تمتلك جواز سفر للإبحار في مختلف البحار والمحيطات؛ ولأنها مرة أخرى تريد أن تكون قصيدة إنسانية عالمية، وهذا ما يؤكده قوله: «ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة (...) وليس له عمر معروف. أو أصل معروف. ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر تنقل، المعمرون يقولون إنه هبط من مغارة في رأس الجبل واشترى خبزا وقهوة وكتباً وجرائد من المدينة. ثم اختفى، وسكان الشواطئ يقولون إنه خرج من أعماق البحر، إنه لعب طول النهار مع الأطفال والأمواج والأسماك الذهبية، ثم عاد إلى بيته البحري، وأطفال المدينة يقولون إنه خرج من الغابة وابتسم

لهم وأعطاهم أزهاراً وأقماراً وفراشات وأكواب ذرة، وفطائر محشوة عسلاً ثم ابتلعته الغابة، ومعلمو المدارس يقولون: إنه دخل على صفوفهم ذات صباح، فتكلم مع التلاميذ لغة لم يتعلموها، وكتب على السبورة السوداء حروفاً لم يروها من قبل، ففهموا ما قال لهم، وحملوه على أكتافهم، وخرجوا إلى الشوارع بمظاهرات. مطالبين بتعيين وزير للثقافة...»[34].

هذه خواطر وانطباعات تكشف عن حيرة نزار قباني، من الكون الشعري في انفتاحه وانبجاسه بل في انفتاح وانبجاس معانيه، وما يؤكد ذلك هو الاعترافات السالفة لمختلف الشرائح من معمرين على سكان الشواطئ إلى أطفال المدينة إلى معلمي المدارس، كلهم أكدوا على مجهول الشعر وحيرتهم منه، حيرة تكشف في مختلف الكتابات النظرية لنزار قباني، عن عدم ارتباط قصيدة الحداثة بمكان أو زمان معين، هذا ناهيك عن غموضها وفجائيتها، وعدم محاكاتها للنموذج[35] مهما علت قدرته، وقد بدا ذلك واضحاً في تأسيسه للقصيدة الشعرية الحداثية من حيث لغتها الشعرية وموسيقاها تأسيساً حداثياً.

3-2 - أدونيس:

يمثل أدونيس فصيلة نقدية متميزة في التأسيس للحداثة الشعرية – في وطننا العربي – وتنظيراً وإبداعاً، إذ يمكن التأسيس للحداثة النظرية عنده ابتداء من كتابته لمقال نقدي بعنوان (محاولة في تعريف الشعر الحديث)، المنشور عام «1959م» في مجلة «شعر»، وأعاد نشره في كتابه (زمن الشعر)، دعا فيه إلى التجديد وتجاوز

المفاهيم التقليدية ويرى فاضل ثامر «... هذا النص النقدي محاولة في تعريف الشعر الحديث أول محاولة تنظيرية ناضجة لأدونيس لتحديد مفهوم الحداثة الشعرية رغم أن الشاعر لم يستخدم هنا مصطلح (الحداثة) لفظا...»[36].

والواقع أن الحداثة عند أدونيس لم تأخذ بعدها العميق إلا بعد صدور كتابه (الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب)[*]، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لتوظيفه لمصطلح الحداثة، فكيف ينظر إلى مفهومها؟، وما هو تصوره لها؟ وهل الحداثة عنده جزء من آلية الإبداع، أم هي آلية الإبداع...؟

الحداثة بمفهومها الشامل عند أدونيس ثلاثة أنواع هي الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والحداثة الفنية.

فالحداثة العلمية تعني «إعادة النظر المستمرة في معرف الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد»[37]، أما الحداثة الثورية فتعني نشوء حركات وأفكار جديدة ومؤسسات تعمل على التغيير، لتؤدي في النهاية إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة، أما الحداثة فنيا فتعني «تساؤلاً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل»[38]، فالكتابة الحداثية في نظر أدونيس هي كتابة تضع التاريخ موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر، وذلك ضمن حركة دائمة.

ويتفق «أدونيس» مع «أنطوان مقدسي» حول مفهوم شعر الحداثة إذ يرى أدونيس أن «الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس»(39) فالشاعر الحداثي أصبح لا يستأنس إلا بكسر وبخلخلة البنية اللغوية المعتادة متجها صوب التخييل والرؤيا، كما أنه لا يستأنس إلا بخرق ومحو الحدود المكانية والزمانية، ألا ترى «أدونيس» يقول: «هكذا يبدو النص العربي الإبداعي نصاً مستقلاً، كأنه يتحرك في مكان متخيل، في ها المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع صاف، وإنما ينشأ النص/المزيج، النص/الكل، لهذا يبدو المكان ماديا وشعريا، تفتتا فاجعا، قائما في سديم يتموج بين المحيط والخليج، ويبدو كأن المكان الوحيد لكل خلاق هو اللامكان»(40).

هذا وقد دعا أدونيس إلى انفتاح النص الشعري، حيث رسم لنا بالكلمات لعبة المطاردة الجديدة بين عالم الشعر وعالم النقد أو القراءة، إنه صراع بين لحظتين، اللحظة النقدية واللحظة النصية، فالأولى تطارد الثانية بهدف إمساكها، ولكن الثانية تمتلك خاصية التمنع مادامت مناعتها الإبداعية هي أقوى من مناعة اللحظة النقدية وما دام النص الشعري الحداثي هو نص مفتوح وتعددي، نص زئبقي لا يمكن الإمساك به، لذلك المسعى النقدي اليوم يحاول جاهدا افتضاض ما هو ممكن من المعنى والدلالة عبر مختلف الوسائل والأدوات الإجرائية؛ إنَّ الدلالة النصية لا يمكن أن تمنح نفسها بمجرد طرق السطح طرقا خفيفا، كما أنها لا تتوارى في إحدى الزوايا المعتمة من النص الحداثي؛ «لأن نصّاً يتجدد مع كل قراءة لا ينتهي، لا يستنفد هذا ما يميز الأعمال الشعرية

الخلاقة»[41]، والمطلوب من القارئ أن يكتشف مكان الدلالة، هذه الدلالة التي تتفاعل معه، وعلى القارئ كذلك أن يدخل في لعبة الملاحقة عبر مختلف مظاهر النص، ولعل ما يكسب هذه المطاردة حيوية وفاعلية، هو أن تبقى لعبة دائرية لا تنتهي.

يضيف أدونيس: إن الشعر الحداثي يتجاوز الأيديولوجيا التي لا تستطيع أن تحيط بأبعاده وهو بذلك يحاول التأسيس لما يسمى باستقلالية القصيدة وتجاوزها لمختلف التيارات والمذاهب، هذا يعني أن القصيدة الحداثية لا يمكن اختصارها بالينابيع التي انبجست منها إنما هي فعل يتجاوز اللغة نفسها، ويتجاوز أيضا الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية: «فكل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها سواء كانت لغوية أو اجتماعية (...) لا تكون شعرا، والقصيدة الحقيقة، القصيدة الشعرية هي هذه العناصر وشيء آخر، والمهم الجوهري منها هو هذا الشيء الآخر»[42]، فالقصيدة التي تمتلك خاصية الانتماء إلى شيء ما هي قصيدة محكوم عليها بالفشل في القاموس النقدي لأدونيس؛ لأن الشعر الحداثي في مفهومه هو أسمى من الأيديولوجيات والأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

هنا يقدم لنا أدونيس النص الشعري الحداثي بطبيعته العصية عن النظرية التتابعية؛ لأن النظرية تصنع قواعدها النقدية من رحم النص الشعري، وهي متولدة منه، ومتقدمة عليه زمنيا؛ ولأن جودة النظرية ترتبط أساسا بوجود النص فهي تتغذى وتقتات على خلاياه الحية والميتة، ومن هذه الشرفة أعطى أدونيس الأولوية للشعر في تمرده عن القواعد والمقاييس، وفي ارتمائه على شاطئ

اللامحدود[43]؛ لأن الشعر: «لا يوصف ولا يجدد ومن لا يعرف الشعر أو يحسه مباشرة، يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه»[44].

وهو رأي صريح واضح عن الفضاء اللامحدود الذي يشغله النص الحداثي بقواعده اللانهائية، وهي قواعد تتطلب قارئا جديدا ذا حس فني يمكنه من التطلع إلى جماليات النص وأسراره، إن قول أدونيس بانفتاح النص الشعري هو دعوة أخرى لتأسيس نقد جديد يقرأ النص الحداثي في ضوئها الأفق الجديد.

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن الحداثة الأدونيسية تنبني على منطق التغيير والبحث عن الجديد المبتكر. فهي: «تساؤل حول الكون، واحتجاج على السائد»[45]. الحداثة هنا صراع بين الركون والثبات، وبين التحول والاستمرارية والتغيير... إلخ، كما تعني التنصل والخروج من ربقة الجاهز، والتمرد على القيود الماضية، لتأسيس مستقبل لم يأت بعد.

وهكذا يتضح لنا أن القصيدة الحداثية هي قصيدة تقوم على آليات أو سمات جمالية تحولها إلى «عمل لغوي جمالي إبداعي، ذي لغة شعرية، موقعه حر في اختيار الشكل الذي يناسبه»[46].

إنها نص حداثي غامض، مثقل معرفيا، مفاجئ مدهش يصدم القارئ ويزج به في مناخ الأسئلة، ويطلب منه أن يرقى إلى مستوى مبدعه، مختلف جوهرياً عما تقدمه من نصوص في بناه الفكرية، نص ذو رؤيا لما يطرحه من آفاق جمالية ومعرفية، ولما يتسم به من إدراك وتمثل كلي للوجود والحياة، نص لا زمن له يؤسس زمنه

الخاص عبر فضاء الكشف والتجاوز والرفض والغموض والفجائية والاختلاف وانفتاح النص والتحول والصراع والثورة والتمرد والمغايرة والبحث(47)، وما إلى ذلك من المبادئ الأخرى، ونعتقد أن خلاصة هذه الماهيات الجزئية التي تعج بها المبادئ السالفة هي خلاصة مفهوم الحداثة ورحقيها المصفى.

الهوامش

(1) محمد عبد المطلب، تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، مج4، ع3، 1984، ص64.

(2) لفيف من المستشرقين، المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، مكتبة بريل، د ط، 1936، ص240، 241. ثم ينظر، سعيد بن زرقة، الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أونيس) بين النظرية والتطبيق، (رسالة ماجيستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، القاهرة، 1991، ص14.

(3) ينظر، سعيد بن زرقة، الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس) بين النظرية والتطبيق، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، القاهرة، 1991، ص 14،15.

(4) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982-1985، ص177.

(5) ابن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، المجلد 4، 405-406.

(6) ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ص131.

(7) المرجع نفسه، ص133.

(8) ينظر، محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، القاهرة، 1981، ص2.

(9) ينظر، عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990، ص82.

(10) ينظر، عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، القاهرة، 1970، ج1، ص72.

(11) هذا الكلام مأخوذ من محاضرة للدكتور عبد الله حمادي موسومة بـ «الحداثة والتلقي» ألقيت هذه المحاضرة على طلبة الدراسات العليا، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996.

(12) ينظر، هنري بير، الأدب الرمزي، رجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981، ص22.

(13) المرجع نفسه، ص21.

(14) ينظر، بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص78.

(15) ينظر، عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة كتب ثقافية ششهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990، ص102.

(16) ينظر، محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ص14.

(17) ينظر، محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، در المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص28.

(18) المرجع نفسه، ص117.

(19) عبد الغفار مكوي، ثورة الشعر الحديث، ص135.

(20) المرجع نفسه، ص140، 141.

(21) ينظر، عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص199.

(22) ينظر، محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص79.

(23) ينظر، جان كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العلي، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص387.

(24) المرجع نفسه، ص387.

(25) ينظر، إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1، 1996، ص60.

(26) جان كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص415.

(27) المرجع نفسه، ص415.

(28) المرجع نفسه، ص415.

(29) ينظر، هنري بيير، الأدب الرمزي، ترجمة، هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981، ص39.

(30) المرجع نفسه، ص36.

(31) نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د ط، د ت، ص19.

(32) نزار قباني، ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000، ص24.

(33) ينظر، محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1985، ص109.

(34) نزار قباني، ما هو الشعر، ص18.

(35) نزار قباني، ما هو الشعر ، ص20، 21.

(36) للتوسيع يراجع، بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، ص160، 168.

(37) ينظر، فاضل ثامر، مدارات نقدية، دار الشروق الثقافية العامة، العراق، ط1، 1978، ص198.

(*) في سنة 1973 حصل أدونيس على درجة الدكتوراه من الجامعة اليسوعية في بيروت، وكان كتابه الذي اشرنا إليه سابقا ضمن أطروحته التي نشرت في ثلاث مجلدات، هي «ألصول عام 1947» و«تأصيل الأصول عام 1977» و«صدمة الحداثة عام 1978».

(38) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية حديثة، دار العودة، لبنان، ط1، 1980، ص320، 321.

(39) المرجع نفسه، ص321.

(40) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، 312.

(41) أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص28.

(42) أدونيس، كلام البدايات، دار الأدب، لبنان، ط1، 1989، ص27.

(43) أدونيس، زمن الشعر، ص317.

(44) ينظر، بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة أقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص25.

(45) أدونيس، في منبر العكش، أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، د ط، 1979، ص126.

(46) أدونيس، فاتحو لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص321.

(47) خالد سليمان، أدونيس والنص الشعري مفهومه ومصادره، مجلة آداب معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة، ع3، 1996، ص201.

(48) للتوسيع يراجع، بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص77. 78.

السيميائيات التحليلية وأسسها الإبستمولوجية

حليمـة الشـيخ

ترتبط السيميائيات التحليلية بالكاتبة والناقدة الفرنسية، البلغارية الأصل «جوليا كرستيفا» (avetsirK ailuJ) التي شيّدت جهازا مفاهيميا، أقامت عليه صرح عمارتها النقدية مما مكنها من احتلال موقع بارز في خريطة النقد الأدبي المعاصر، ليس في فرنسا، بل في العالم أجمع.

حتى نتمكن من فهم آلية انتاج المفاهيم لديها، وتحديد الخلفية النظرية والمعرفية التي تضبط عملية إنتاجها وتوظيفها، سنحاول البحث داخل ثنايا المفاهيم عن الأفكار التي ساهمت في تحديدها، وتحديد إحداثياتها المتعددة، ذلك بأنّ الحديث عن أيّ تصور نظري خارج حدود مفاهيم خاصة به، حديث لا معنى له. وهو الأمر الذي تطمح هذه المحاولة إلى الكشف عنه من خلال الوقوف عند ثلاثة عناصر هي :مصطلح السيماناليز-موضوع السيماناليز-رهان السيماناليز.

1. مصطلح السيماناليز:

قدمت «كرستيفا» مشروعها الطموح لبناء سيميائية خاصة في أول كتاب صدر لها بباريس عام 1969م عن دار النشر «Seuil»، تحت عنوان: «سيميوتيك: أبحاث في السيماناليز» «،Seméiotiké»، «Recherche rour une Sémanalyse»، والكتاب في الأصل مجموعة

من المقالات التي كتبت ما بين 1965 و1968، ومثلما نلاحظ شكّل مصطلح «السيماناليز» العنوان الفرعي للكتاب، وهو مصطلح نحتته من شقين :

- الشق الأول Séme.
- الشق الثاني Analyse.

و«السيم» (Séme) هو أصغر وحدة دلالية تتموقع على مستوى المحتوى، ولا توجد منفردة، وإنما يكتمل وجودها بارتباطها بوحدات دلالية أخرى، بمعنى أنَّ التعرف على «السيم» هو بالضرورة تعرف على بناء دلالي معين، بحيث لا يتحقق إلاَّ خارج وحدة أشمل منه هي «السيميم» (Sémème)، وعليه تكون طبيعته طبيعة علائقية[1]. ومن هنا يركز التحليل السيمي (Analyse Sémique) على مجموعة السيمات المكونة للسيميم الواحد، فسيميم الكرسي - على سبيل المثال - هو أنه للجلوس لشخص واحد، له مسند، و بهذا يكون السميم هو مجموع السيمات[2].

أمَّا الشق الثاني «التحليل» فتريد به «كرستيفا» التأكيد على ارتكازها على التحليل النفسي من جهة، وتريد به من جهة أخرى معناه الاشتقاقي[3]. أي معنى التفكيك والانحلال مع العلم أن كلمة (Analyse) ذات الأصل اليوناني (Analusis)، استخدمت في بداية استعمالاتها بمعنى تفكيك العناصر التي تكون من طبيعة ثقافية ومجردة في ظاهرة ما، لنقدها [4]. وفيما يخص «كرستيفا» فهي بطبيعة الحال تسعى إلى تجاوز المفاهيم السابقة للمعنى، ومن هنا نفهم أنَّ ما ستقدمه، لا يمكن أن يخرج عن دائرة دراسة المعنى،

وسيرورة تشكله. ذلك بأنه «لا يمكن تقديم تصور لماهية العلامة دون الوقوف على علاقتها بالمعنى، وهذه العلاقة شكلت هاجسا معرفيا للتفكير الفلسفي القديم منذ أن بدأ يتأمل العلاقة بين اللغة والفكر، وبين الصور والأشياء من جهة، والكلمات والأشياء من جهة أخرى»[5]. وتصور «كرستيفا» للمعنى قائم من رفض الرؤية التي ترى فيه مجرد نتيجة لبنية ثنائية جامعة بين الدال والمدلول ومنه تتوازى دلالة لفظة «التحليل» الواردة كلاحقة في المصطلح مع المعنى «الاشتقاقي»، فنجد أساسها الأوَّل في رفض المعنى بوصفه معنى ثابتا، والنظر إليه بوصفه حركة دائمة بين الداخل والخارج.

وتعِن لنا هنا، ملاحظة جديرة بالذكر فيما يخص بناء المصطلح، وهي أنَّ هذه الصيغة التي جاءت بها «كرستيفا» كان قد سبقها إلى بنائها الباحث «دوني دي رجومونت» (Demis de Rougemont) في كتابه أساطير الحب (Les Mythes de L'amour) الصادر عام 1961م.

و نحن نقصد بذلك دراسته للأساطير بالاعتماد على التحليل النفسي، مما دفع به إلى نحت مصطلح[6] (Mythanalyse)، وهي الصيغة البنائية التي تظهر على يد «جون بالمان نوال» (Jean bellemin Noël) في اصطناعه لمصطلح « Textanalyse La» الذي يريد به دراسة النص الأدبي بوصفه نتيجة لاشتغال قوى لا واعية فيه، والتي يمكن الوقوف عندها، ووصفها خلال الدراسة[7].

وتأسيسا على ما ذكرناه، تكون «السيماناليز» هي السيميائيات التحليلية (Sémiotique Analytique). وإذا كان هذا هو أمر العنوان

الفرعي، فإنَّ العنوان الرئيس كان «سيميوتيك» (Sémiotiké) وكتابة اللفظ بصيغته اليونانية، يقوم كإشارة من «كرستيفا» إلى الاعتراف بإسهامات القدماء في تأسيس السيميائية. وإذا كان «تودوروف» (Todorov) قد أغفل دور العرب في ذلك حين أكّد على أننا لا نعدم وجود «نظرية سيميائية مضمرة في ثنايا التأملات اللغوية التي وصلتنا من العصور القديمة : من الصين كما من الهند، من اليونان أو من روما. والشأن نفسه مع القروسطيين الذين صاغوا أفكارا عن اللغة ذات منحنى سيميائي»[8] فإنَّ «كرستيفا» لم يغب عنها ذلك. وهي تحاول أن تؤرِّخ للفكر اللساني في كتابها «اللغة، تلك المجهولة» (le langage, cet inconnue)، حيث تؤكد أنه «من بين المكتسبات العظيمة في التفكير حول اللغة في القرون الوسطى، مكان مهم يعود إلى قواعد اللغة العربية، ونقصد هنا بقواعد اللغة العربية، التنظيرات اللسانية للشعوب التي بقيت طيلة القرون الوسطى تحت سيطرة الخليفة»[9]. كما تخلص إلى القول: «بأننا و(نعني بذلك الأوروبيين) نقدر اليوم بأنَّ مفهوم الجذر (Racine) ومفهوم الإعراب (Flexion) مستعاران من قواعد اللغة العربية»[10].

ويبدو لنا أن «كرستيفا» متأثرة في تركيبة صياغة مصطلح «السيماناليز» بمصطلح «Sémasiologie» الذي اصطنعه الألماني (Reisig) في العشرينيات من القرن التاسع عشر، وكان يريد به دراسة الدلالة[11].

وإذ قد بانت لنا الخلفيات التأسيسية التي حكمت صياغة مصطلح «السيماناليز» فإننا سنحاول استجلاء موضوع هذا العلم

الوليد الذي اتخذت له «كرستيفا» اسما جديدا، كرسته في بداية الأمر في مستوى متقدم من التجريد.

2 - موضوع السيماناليز:

إنَّ الوقوف عند موضوع «السيماناليز» هو محاولة لاستكناه الطابع الخصوصي للسيميائية عند «كرستيفا» من خلال تنزيلها منزلتها من الركائز المعرفية التي احتكم إليها خطها الفكري.

وأوَّل ما يتراءى لنا من هـذه الركائز المعرفية هو اعتماد المقوم الدلالي، ونعني به تحديد «كرستيفا» لمجال «السيماناليز» على أنَّه مجال الأنساق الدَّالة (Systémes Signfiiants) مثل: اللغة، الرسم، المسرح، السينما، الصورة، الحركة، وغيرها: أي أن مجال دراسة السيماناليز هو كل ما يحمل دلالة في العالم من أشياء، وصور ومظاهر السلوك، وهو الأمر الذي يوسع من المجال الإجرائي للعلامة لتشمل المظاهر اللسانية والسيميائية وبالتالي يكون النسق الدال هو كل ما ينقل الرسالة بين الباث والمتلقي باستعمال شفرة خاصة دون الخضوع لقواعد اللغة اللفظية، كما يقننها النحو[12]، وبهذا يتحدد النسق الدال بطابع ما فيه من دلالات.

و«كرستيفا» في نظرتها الشمولية هذه، متأثرة بسيميائية «رولان بارت» التي تأسست على رؤية تمظهرات الدلالة في كل مظاهر الوجود الإنساني، من المأكل إلى الملبس، ومن المسكن إلى مكمن الرسوم والصور، ومرد ذلك إلى كون اللغة هي البوتقة التي تنصهر فيها كل الدلالة بحيث كل ما يحمل دلالة في الوجود يمتزج على الدوام باللغة.

وإذا تدبرنا أمر عراقة هذه الرؤية، وتجذرها في الفكر الغربي وجدناها تخللت كل أنسجة العلوم على مسار الحضارة الغربية، فقد كان على سبيل المثال «كونديناك» (1775-1980) (Condillac) يعزو إلى اللغة الدور الحاسم المحدد في تكوين الأفكار، ولذلك حين جاء إلى دراسة فن الإشارات عند القدماء (La Pantomine) اعتبره نسقا دالا، يتمتع بخصوصيته، وعليه كانت إشارات الوجه، والرقص، لغات سماها لغة الفعل[13] (Le Langage dáction)، وقد سبقه «الجاحظ» في الإعلاء من شأن الإشارة واعتبارها لغة، حيث يقول: «الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف. وقد يتهدد رافع السوط والسيف فيكون ذلك زاجراً رادعاً ويكون وعيداً وتحذيراً، والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه وما أكثر ما تنوب عن اللفظ»[14].

وفي مجال التحليل النفسي برهن، «سيغموند فرويد» (Sigmund Freud 1856-1939) على وجود لغة خاصة تنتظم وفقها الحياة النفسية للفرد(*)، وذلك حين أكّد على وجود قوى متصارعة في نفسية الإنسان، وصراع مستمر بين القوى الشعورية والقوى اللاشعورية، وقد شكل اللاشعور مركز مسلماته النظرية، وهو يمثل في نظره «المنطقة الأوسع التي تضم بين جوانبها منطقة الشعور الأضيق نطاقاً، فكل ما هو شعوري له مرحلة تمهيدية لاشعورية، بينما يظل اللاشعور على هذه المرحلة ولا يفقد مع ذلك حقه في أن نسلم له بكل قيمة العملية النفسية»[15].

ومعلوم أن اللغة هي موضوع وأداة عمل في التحليل النفسي في الوقت ذاته، حيث يطلب المحلل من المريض أن يتحدث بكامل حريته، وينطق بكل ما يخطر له في عفوية كاملة، مما يؤدي إلى ظهور محتويات اللاشعور على ساحة الشعور، وبهذا يتمكن المحلل من أن يتعرف على الرغبة المكبوتة ويقوم تأسيساً على ذلك بمعالجة مريضه، وإعادة التوازن إليه، وهي العملية التي تعرف بالتداعي الحر. فمجال التحليل النفسي إذن، هو مجال اللغة.

ونحن إذا توقفنا عند كتاب «فرويد» المأثور «تفسير الأحلام» نجد «فرويد» ينظر إلى الحلم على أنَّه لغة، لها منطقها الخاص، ونحوها الخاص ولذا فهي لغة شبيهة بلغة التواصل، وفي الوقت نفسه مختلفة عنها، وقد كان يشبهه بالكتابة الهيروغليفية(16)، وهو تشبيه يتم عن اتفاق في الجوهر كان يراه فرويد، بين الحلم واللغة، مما دفعه على أن يقرأ الحلم بوصفه كتابه مصورة(17). وتوصل إلى أنه مثل اللغة، له قواعده الخاصة به بحيث يشتغل وفق آليات هي: التكثيف (La condensation)، والنقل (déplacement)، والتصوير (Figuration).

يتضح ممَّا تقدَّم أن التعرف على اللاشعور يتم عبر البنية اللغوية، مما يجعل التعامل بين المحلل والمريض لغوياً فقط، وهذه الرؤية هي التي تعمقت فيما بعد على يد «جاك لكان» الذي توصل في دعوته إلى إعادة قراءة «فرويد» إلى أن اللاشعور مبين مثل اللغة.

ولعل إميل بنفنسيت (Emile Benveniste) من الأوائل الذين أشادوا بأهمية «فرويد» في فهمه للغة، وذلك في مقال صدر له

عام 1956م بعنوان «ملاحظات حول وظيفة اللغة في الاكتشاف الفرويدي»[18] (Remarques sur la fonction du Langage dans la découverte Freudienne) وحسب رأيه يعود الفضل إلى فرويد في تعميق فهمنا للغة، ولتعدد الدلالة.

أمّا في مجال الأنتروبولوجيا فقد درس «كلودليفي ستروس» (Claude Lévis Strauss) المظاهر الاجتماعية بوصفها لغة، حيث طبق الأنموذج اللساني الفونولوجي مقتفيا أثر فلاسفة اللغة وعلماء اللسانيات أمثال «كاسيرر» و«تربسكوي» (Troubetzkoy) و«رومان باكبسون»، ففي كتابه الذي صدر له عام 1949م بعنوان «البنيات الأساسية للقرابة»، انتهى إلى الاستنتاج أنه يمكن المقارنة بين نسق القرابة ونسق اللغة ذلك بأنّ قواعد الزواج ونسق القرابة عند الشعوب المسماة بدائية تستهدف التواصل مع الآخر، والاندماج في الجماعة مثل اللغة[19]. كما قادته الرؤية نفسها إلى الحكم بشمولية قاعدة تحريم الزواج من المحارم في المجتمعات الإنسانية وهذه الشمولية في رأيه - لا تماثلها إلاّ شمولية اللغة[20].

كما توصل في دراساته للأساطير إلى كون الأسطورة لغة، وأن المعنى الذي تحمله، هو نتيجة الطريقة التي تتألف منها العناصر الداخلة في تركيبها[21]. وبهذا يتضح أن «ليڤي ستروس» نظر إلى الظواهر الاجتماعية على أنها مُبَنية مثل اللغة.

وإذا عرّجنا على مجال مختلف، مثل الموسيقى، نجد من يتحدث عن وجود اللغة الموسيقية (Langage Musical) التي لها بينتها الخاصة وقواعدها الخاصة أيضاً، وهنا يمكن ذك (Boulez

Pierre) في كتابه (Relevés d'apprentis) الصادر عام 1966م. وليس غريباً أن يتوصل إلى وجود تشابه بين اللغة والموسيقى، ذلك بأن هناك نقاط تقاطع كثيرة تجمع بين اللغة والموسيقى، فكل منهما يعتمد الصوت والكتابة لتحققها، وإن تمايزت كيفية الاعتماد بينهما. وأعمال مهمة من مجالات أخرى تصب في الاتجاه نفسه، ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال كتاب «سينوغرافيا اللوحة» (Scénographie d'un Tableau) لصاحبه «جون لويس شيفر» (Jean Louis Scheffe) الذي درس اللوحة على أنها «فضاء دال يمكن أن يوصف تبعاً للصور التي تمثله»[22]. مما يجعل اللوحة في كنهها نّصا منجزا من خلال قراءتها، ونلفي هذا الفهم للوحة أيضاً عند «هانز جيورج جادامر» (1900م) حيث يرى أن اللوحة نّص[32] أي أنَّ الدلالة التي تسهم اللوحة في إنتاجها تتميز بكونها دلالة غير مباشرة، مبنية مثل النّص، وعلى فعل القراءة والتأويل الكشف عنها بواسطة اللغة، وهذا الفهم للوحة عند «جادامر» قائم على أساس أن «خبرتنا بالعالم يمكن تفسيرها وفهمها على أنها حدث لغوي لأنَّ كل تفسير وكلَّ فهم لما يكون قابلاً للتعقل هو فهم وتفسير يكون له طابع اللغة»[42].

ولا تنفصل هذه الرؤى عن فلسفة الأشكال الرمزية (Formes Symbolique) عند «إرنست كاسير» (Ernest Cassirer 1874 - 1945)، والأشكال الرمزية هي اللغة - الدين الأسطورة - الفن والمعرفة العلمية وهي التي تؤسس عالم الإنسان في كليته، أي عالم الواقع وعالم الأنا والعالم الروحي[25] وأية محاولة لفهم فلسفة الأشكال الرمزية يجب أن تتخذ كأفق لها تمثل مفهوم الرمز عبر تجلياته

المتعددة في الدين، اللغة، الأسطورة، الفن والمعرفة العلمية ذلك بأنَّ الرمز لا يستمد قوته من كونه يعكس الواقع بل قوته كامنة في أنَّه يحمل القدرة على إنتاجه انطلاقاً من ذاته، وعليه لا تكون الأشكال الرمزية محاكاة للواقع، وإنَّما هي تشكل الوسائط التي يتمظهر من خلالها الواقع. وهو الفهم الذي سَوَّغ لكاسيرر تحديد كينونة الإنسان في القدرة على إبداع أشكال رمزية حيث عرفه بأنه حيوان رامز [26] (Animal Symbolique) فالإنسان لا يتحدد عنده بإطار العقل أو المجتمع، وإنما يتميز عن الحيوان في كونه ينتج أشكال الثقافة، ويمتلك القدرة التامة على التغيير والتحويل. وعليه يجب في دراسة الثقافة الانطلاق من دراسة بنياتها الأساسية أي تحليل مختلف تجليات الأشكال الرمزية، ويكون «كاسيرر» بهذا الطرح قد سبق «بارت» إلى القول بضرورة الانطلاق من النسق اللساني في دراسة الثقافة، ذلك بأنَّ «عالم اللغة يحوي الإنسان منذ اللحظة التي يلتفت فيها نظر هذا الأخير إليه بالكيفية والموضوعية ذاتها التي يتمظهر بها عالم الأشياء أمامه»[27] بل إنَّ سلطة اللغة تتجاوز الإنسان في نظر «كاسيرر» حيث يلازم وجودها فعل الخلق الأول، وذلك من خلال ارتباط الكلمة في أعظم الحضارات بالإله الخالق[28]. ولا ينبغي أن يغيب عن الذكر تأثر «كاسيرر» بالفيلسوف واللغوي الألماني هومبلدت (Wilfen Von Humboldt 1767-1830) خاصة أنَّنا نجده يحيل عليه في جل ما كتب، ولعل أكبر تأثير مارسه «هوميلدت» على «كاسيرر» كان هو مفهوم «هومبلدت» للغة، وهو المفهوم القائم على اعتبارها الواسطة التي لا يتم إدراك العالم الخارجي إلاَّ بها[29]. ويعود هذا إلى كونها تمثل نشاطاً (Energeia) وليست أثراً[30] (Ergon). مما يعني

استحالة إدراك العالم ومعرفته خارج دائرة استخدام اللغة، عالم الإنسان إذن، عالم تشكله وتؤطره اللغة، وهو موقف حكم منظور الكثير من الفلاسفة الذين تبين لهم أنَّ اللغة تحدد تصورنا للعقل مثل «كوندياك» (Condillac 1715-1720) الذي كان يعزو إلى اللغة الدور الحاسم في تكوين الأفكار[31]، و«فتجشتين» (Wittgenstein 1889-1951) الذي نظر إلى اللغة بوصفها مبحثا أساسيا للفلسفة حيث لا يمكن أن تنفصل فكرة وجود العالم ذاته عن التصورات التي تمفصلها اللغة، ويتضح ذلك في قوله: «إنَّ معنى العالم هو عالمي يتبدى في الحقيقة القائلة بأن حدود اللغة (اللغة التي أفهمها) تعني حدود عالمي»[32]، ويترتب على هذا القول أنَّ إدراك الإنسان للعالم الخارجي يقوم على اللغة.

ولا تخفى الأهمية التي تمتعت بها اللغة في فلسفة «مارتن هايدغر» (Martin Heidegger 1885-1976) حيث يقول: «اللغة تعتبر في التصور السائد نوعاً من التبليغ، تستعمل في المحادثات والمواعيد، وفي التفاهم عموماً، ولكن اللغة ليست هذا فقط وليست تعبيراً صوتياً ولغوياً كما ينبغي تبليغه. إنَّها لا تنقل الظاهر والمستور بوصفهما شيئاً مقصوداً في الكلمات والجمل فحسب، وإنما هي تحمل قبل كل شيء الموجود بوصفه موجوداً إلى المنفتح»[33]، تتجاوز اللغة في فلسفة «هايدغر» كونها وسيلة اتصال وتبليغ لتغطي كلية الوجود من خلال قدرتها على بناء المنفتح مما يعني أنَّ منظومة الوجود عند «هايدغر»، تتأسس على اللغة، وهو ما يفسر قوله: «اللغة تتحدث، ولا يتحدث الإنسان إلاَّ بالقدر الذي يجيبها»[34] وهو القول الذي يدرك من خلال تأمله أنَّ اللغة هي التي تحدد ماهية الإنسان

على خلاف المقولة المأثورة منذ القديم «الإنسان حيوان ناطق» وهي المقولة التي جعلت الإنسان وحده من يمتلك القدرة على الكلام بمعنى أنَّ اللغة تتجلى من خلال الإنسان، في حين يذهب «هايدغر» تأسيساً على ما سبق إلى أنَّ اللغة هي التي تحدد هوية الإنسان وتخلع عليه صفة الوجود، ودليل ذلك قوله: «اللغة مسكن الوجود»[35]. فليس ثمة وجود ولا معرفة بالوجود بغير اللغة. وبهذا يكون «هايدغر» قد قدم فلسفة مكتملة تسعى إلى تأسيس ماهية اللغة في ارتباطها الذي لا ينفصل عن الفكر وعن الوجود، وهو تأسيس يختلف جذرياً عن الرؤية التقليدية للغة ولطبيعة الخطاب الفلسفي ذاته الذي أصبح على يديه عبارة عن نشاط لغوي.

وإن أدنى تأمل في التراث العربي يرشدنا على أنَّ اللغة كانت هي قطب الرحى في مختلف مشارب الفكر، من نحوية وبلاغية ودينية، وغيرها، وكثيراً ما كان الخوض في المسائل اللغوية يقوم كمدخل للخوض في الأبحاث الدينية والفلسفية[*]، وقد أعلن المناطقة العرب قديماً «في وضوح وجلاء أنَّ علم اللغة يعتبر مدخلاً أساسياً حتى لعلم المنطق ذاته، بحيث يمكننا القول إن علم اللغة هو أورجانون المنطق عند العرب»[36].

يتبين إذن، أنَّ كل نسق دال لا يمكنه أن يوجد بمعزل عن اللغة ، ذلك أنَّ الإنسان ذاته لا يستطيع أن يوجد قبل اللغة أو بمعزل عنها، فهي دائما تعبيره عما حوله، ولذا تقول «كرستيفا»: «اللغة هي في الوقت ذاته الشكل الوحيد لتمظهر الفكر وواقعيته وإنجازه»[37]، ومنه يتبين أنَّ مجال الأنساق الدَّالة هو مجال الوجود الإنسائي في ثرائه الدلالي.

ومن خلال هذه المنعرجات التحليلية، وضمن ما أوردناه يتضح لنا كيف تسنى لكرستيفا رؤية تمظهرات النسق، حيث اتسع مفهوم العلامة ليشمل كل نسق دال، واتسع مفهوم النسق ليستوعب سؤال المعنى، ولذا تكون «السيماناليز» في حقيقتها «علم الدلالات» (Science des Significations) .

وممّا سبق ندرك كيف تبسط اللغة ظلالها على كل الأنساق التي استطاع الإنسان أن يبلورها في سيرورة وجوده، فكانت وسيلة لتأسيس عوالمه المختلفة: الواقع والممكن والمتخيل، وعليه يكون «علم اللغة اللفظي (La Science du Langage Verbal) هو العلم الوحيد القادر على شرح بنية ذهنيتنا، والقادر أيضاً على شرح بنية لا وعينا»(39) .

اللغة، إذن، تحتبس كل شيء في شباك نسقها، ولا شك أنَّها ليست مجرد تعبير عن ذلك الكلّ الذي لا يمكن التمييز داخله بين مختلف فروعه، بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النظر إلى الأنساق الدّالة بكليتها على أنَّها نسق لساني حتى يكون في الإمكان إدراكها، والتوصل إلى دراستها، ومنه نفهم كيف ستأخذ «كرستيفا» بالقلب الذي أحدثه «رولان بارت« داخل السيميائية، ونقصد بذلك إعلانه عام 1964م في كتابه «عناصر السيميائية» (Eléments de Sémiologie) أنَّ اللسانيات ليست جزءاً ولو مفضلاً من علم الأدلة العام، ولكن الجزء هو علم الأدلة باعتباره، فرعاً من اللسانيت: وبالضبط ذلك القسم الذي سيحمل على عاتقه دراسة كبريات الوحدات الخطابية الدالة»(40).

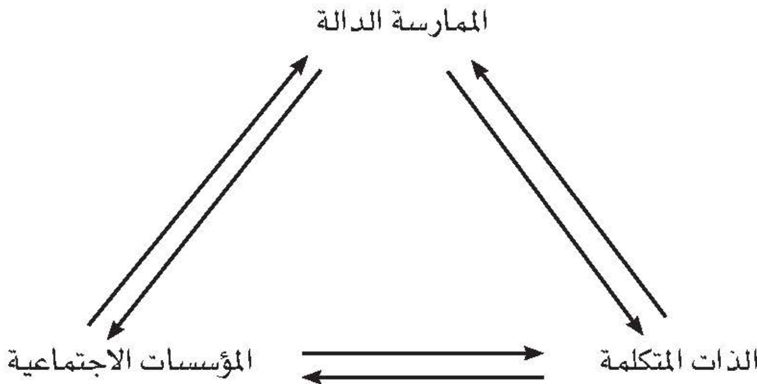
وهو تعريف يخالف ما ذهب إليه «دوسوسير» في قوله: «يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في حضن الحياة الاجتماعية، وهو يشكل قسماً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، نسميه بـ «السيميائية» (Sémiologie) من اليونانية (Sémieon) بمعنى العلامة). تدلنا على ماهية العلامات والقوانين التي تنظمها. ولكونها لم تتأسس بعد، فإنه لا يمكننا معرفة مآلها، ومع ذلك فإنَّ لها حقا في الوجود، إنَّ مكانتها محددة سلفا وما اللسانيات إلاَّ جزء من هذا العلم العام، ويمكن للقوانين التي ستكتشفها السيميائية أن تكون قابلة للتطبيق على اللسانيات، وبهذا ترتبط هذه الأخيرة بمجال محدد بدقة في مجموع الوقائع الإنسانية، وعلى عالم النفس أن يحدد بدقة مكانة السيميائية»[41]. وبهذا يكون تعريف «بارت» للسيميائية صورة مقاربة لتعريف «دوسوسير» حيث تكون المعرفة السيميائية قائمة على المعرفة اللسانية من منطلق أنَّ التوصل إلى دراسة أي نسق دال، لا تقوم قائمته بدون توسط اللغة ذلك أنَّ الإنسان لا يستطيع أن يوجد قبل اللغة أو بمعزل عنها، فهي دائما تعبيره عما حوله، وهي لا تشكل أنموذجاً لدراسة المعنى بل هي ما يؤسس المعنى في حد ذاته[42]. وهو المسلك الذي اتخذه «بارت» في دراسته لمختلف المظاهر الاجتماعية بداية من كتابه «أساطير- 1957م -» (Mythologies) ثم «نظام الموضة - 1967م -» (Systéme de la Mode). و«إمبراطورية العلامات -1907» (Lempire des sgnes). ونحن نتواصل من خلال الأشياء سواء توفرت القصدية أم لم تتوفر، وبهذا التصور شق «بارت» طريق ما عرف بـ «سيمياء الدلالة» (sémiologie de signfiication

La) التي أخذت بها «كريستيفا» و«غريماس» في مقابل ما عرف بـ «سيمياء التواصل» (sémiologie de communication) والتي شيدتها أعمال كل من بريبطو (Brieto)، وبويسنس (Buyssens)، وجورج موينين مرتكزين على التواصل بوصفه قاعدة الدراسة السيميائية ومركزين على طبيعة اللغة بوصفها نظاما للتواصل. وقدموا دراسات لكيفية اشتغال الأنساق غير اللسانية مثل: إشارات المرور، والإعلانات، وأرقام الحافلات، وغرف الفنادق(43)، كما انتقدوا سيميائية «رولان بارت» التي ركزت على الجانب الاجتماعي دون أن تتوقف لبحث مسألة التواصل، ومدى تحققها في الظواهر المدروسة ممّا أدّى إلى أنها لم تبتعد في طبيعتها عن الأسلوبية وعن التأويل الأدبي في نظر «بويسنس»(44) أمّا «جورج مونين» فقد تبين له أنَّ «بارت» يأخذ السيميائية بمعناها الطبي أي كونها علم دراسة الأعراض (Science des Symptomes) من خلال تركيزه على كشف الدلالات المستترة خلف مظاهر الحياة البورجوازية، كما اتهمه بالفهم المغلوط للمفاهيم اللسانية(45).

وظاهر مما ذكرنا أنَّ قضية الدلالة تتحكم بما استقرَّ عند «بارت» تصورا للغة، إذ لا سبيل إلى إنكار المبادئ التي استقر عليها في دراساته المختلفة من حيث قضى برد دائرة السيميائية إلى اللسانيات، وإحالة الأنساق السيميائية إلى نسق اللغة.وإنَّه لمن الصعوبة بمكان فصل الحدود بين التواصل والدلالة، ذلك بأنَّ التواصل تؤطره المكونات الاجتماعية والثقافية والنفسية، وهي صعوبة كان قد أشار إليها «جورج مونين» نفسه(46)، وهو الأمر الذي يشكل عند «كرستيفا» قناعة علمية، قادتها إلى القول: «أصبح بديهيا

شيئا فشيئا أنَّ السيميائية غير المقترنة بنظرية اجتماعية منطقية، وأنثروبولوجية،وتحلينفسية، تبقى وصفا ساذجا دون امتلاك قدرة على الشرح»(47). وهذه الوجوه المختلفة في بنية الأنساق الدَّالة، هي التي أرادت «جوليا كرستيفا» أن تكشف عن كيفية اشتغالها وتعالقها من خلال مشروع «السيماناليز».

على أنَّ النسق الدال يتخذ وسما آخر في مظان النصوص الكرستيفية، فيأتي بوصفه «ممارسة دالة» (Signfiiante Pratique) تعرفها بقولها: هي «تشكيل واختراق نسق العلامات الذي يشترط هوية ذات متكلمة (Idenitité dun sujet parlant) داخل مؤسسة اجتماعية تعترف بها بوصفها دعامة لهذه الهوية، ويتحقق اختراق نسق العلامات عن طريق سيرورة الذات المتكلمة المستترة في المؤسسات الاجتماعية التي تعترف بها مسبقا، وعليه تلتقي مع لحظات القطيعة والتجديد والثورة في المجتمع، الممارسة الدّالة، ليست بنية فوقية عاكسة لأسلوب انتاج معطى بل هي ما يمده بمعنى استقراره وعطائه، وهو ما يشكل شرط تجددها»(84).



يعني هذا أنَّ الممارسة الدّالة هي مجال النشاط الإنساني بكليتِّه، الذي هو عرضة للتجدد بشكل دائم ، والممارسة الدالة لا تنتج عن فعل الذات المتكلمة بقدر ما تكون حصيلة تفاعلات بين الذات والمؤسسات الاجتماعية الأمر الذي يحقق الممارسة، على أنَّ البعد التفاعلي في تقدير الممارسة يمثل بعداً متواتراً في فكر «كرستيفا» يُجسد نقطة المؤثرات المعرفية المختلفة التي استقت منها تصوراتها المعرفية.

وما يهمنا هنا هو إعطاء الذات المتكلمة قيمة مركزية في المعرفة السيميائية بدون أن تفقد موضوعية المعرفة دورها ممّا يضفي على «السيماناليز» صبغة تحديثية هامَّة، فالحقيقة لا تكمن في الموضوع «النسق»بدون الذات المتكلمة، فهو لا يظهر إلاَّ من خلال النواميس و القوانين التي تشرَّعها الذات المتكلمة.

فكما تحقق الذات المتكلمة تفرِّدها وحريتها واختلافها، تحقق الممارسة الدالة استقلاليتها عن السِّلب المقيم في المؤسسات الاجتماعية، عبر أثر التفاعل في صنع اختراق الأنساق وجعل ذلك الاختراق إمكانا مفتوحا ووعداً آتياً.

ولا يفوتنا القول هنا، إنَّ «كرستيفا» في طرحها لمفهوم «الممارسة الدّالة» متأثرة بمقولة البراكسيس (Praxies) عند «كارل ماركس» (1818-1883) ، وهي مقولة مركزية في فكره، تمثل النشاط الإنساني، المادي والاجتماعي لتغيير الواقع الموضوعي والاجتماعي، ولتغيير الإنسان ذاته[49] ، وفكرة تحقيق الإنسان لذاته، مرتبطة عند «ماركس» بفهمه للعمل حيث لا تكمن أهميته في كونه مقولة

اقتصادية فحسب بل هو مقولة أنثروبولوجية وحين يؤثر الإنسان في الطبيعة الخارجية ويغيرها، فإنّه يغير طبيعته الخاصة، ويطور القدرات الكامنة فيه، فالعمل ليس وسيلة انتاج فقط، بل هو تعبير عن الطاقة الإنسانية[50].

و«كرستيفا» في أخذها بالمفهوم،تتبنى فهم ألتوسيد (Louis Althusser1918-1990) له، الذي يحدده بسيرورة التحويل (Transformation) حيث تكون الممارسة هي كلّ تحويل لمادة أوّلية محددة إلى منتوج محدد عن طريق فعل إنساني محدد باستخدام وسائل انتاج محددة و عليه لا تتحدد سيرورة التحويل بالمادة الأولية،أو بالمنتوج ممّا يجعل من الممارسة لحظة عمل التحويل نفسها (Le moment du travail de transformation) التي تضع في بنية واحدة الإنسان، والوسائل وتقنية استعمال الوسائل[51] ولا تكون الممارسة الدالة فعلا إنسانيا محددا بل هي ممارسات متعددة، تشملها جميعا، ما يسميه «التوسير» بـ «الممارسة الاجتماعية» (Pratique Sociale)، وهي وحدة مركبة من ممارسات مختلفة في مجتمع محدد:

- الممارسة السياسية (Pratique Politique).
- الممارسة الأديولوجية (Pratique Idéologique): الأديولوجيا بمعناها الديني والسياسي، والأخلاقي والقانوني والفني.
- الممارسة النظرية (Pratique Théorique):التي تقوم على علاقة الماركسية ذاتها بالممارسة الاجتماعية[52].

وهذا يعني أنَّ الفكر في حدِّ ذاته ممارسة يتحول معها التفكير إلى نوع من الإنتاج أي إنتاج المعرفة.

«كرستيفا» إذن، لا تفهم الممارسة بوصفها وقفا على التحويل الذي يحدثه الإنسان في وسطه الاجتماعي، وتغيير العلاقات الاجتماعية، والبنى الاجتماعية بما فيها وسائل العمل بمعنى الممارسة التي تؤدي إلى تقويض الرأسمالية من خلال كفاح البروليتاريا كما هي عند «ماركس». وإنَّما تفهمها على أنَّها فعل التحويل ذاته الذي ينال كل النشاط الإنساني. وعليه يندرج موقف «كريستيفا» هذا في خط الكثير من الباحثين الذين وسعوا من مفهوم الممارسة عند «ماركس» وذهبوا إلى إعطائه «طابعاً شاملاً إلى حدٍّ تشمل معه كل نشاط الأفراد، بما فيه نشاطهم الذهني والإبداعي الفني والعلمي، بلورة التصور الأديولوجي، وحتى النشاط الكهنوتي وإقامة الشعائر أو التأمل اللاهوتي»[53].

ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال الباحث «موريس كورنفورت» في كتابه الصادر عام 5591م «الماركسية والفلسفة الألسنية»حيث شمل المفهوم عنده الممارسات الدينية والسحرية والسياسية والعلمية وكلُّ أنواع الفن[45]، وأيضاً الباحث «كزيك» الذي يرى كل ما يفعله الإنسان هو ممارسة[55].

وتأسيساً على ذلك وصلت «كرستيفا» إلى القول: إن «السيميائية وفي كل تصوراتها القاصدة إلى محاولة تأسيس مقاربة علمية في ميدان الوقائع الإنسانية والاجتماعية، قد ظهرت أقرب إلى منهج أو إلى مباحثة تبحث في المنطق الخفي في الممارسات الاجتماعية

الدّالة، ومن ثمة أقرب إلى اقتناء الأنساق وتحولاتها السائدة لتنوع وتعدد المادة الدالة»[56]، وبهذا تتحول عملية الممارسة مع «كرستيفا» من مقولة فلسفية إلى مقولة تأسيسية لأنها بحث في بناء نقدي يسعى إلى استنباط نسقه المبدئي ومقوماته التوليدية، وعليه كان من الضروري معاودة فحص إشكال الممارسة، وفعاليات الذات بعامة من حيث هي في مساق تكويني أي من حيث هي حاملة للتاريخ وفاعلة فيه، مما يعني أنّ الظاهرة السيميائية محكومة بمنطق فعلي أي أنّ الممارسة الدّالة ليست محصلة الماضي، وإنما نسق كلّ عناصره تسابق جهداً واحداً صوب الحاضر أو المستقبل. فالأمر كله كامن في فعل التحويل الذي تمارسه الذات.

وإنه في هذه العودة إلى «ماركس» محاولة للتخلص من سطوة القول بالمحايثة الذي انتهجته البنوية أي محاولة الإقبال على إقامة العلاقة بين داخل النسق وخارجه. ومن أجل ذلك كان نهج العودة هذا وضرب التأمل الذي يقتضيه مناسبا لضرب خاص من التحليل السيميائي هو «السيماناليز» التي تتعلق في معناها العام بمراجعة البنى النظرية التي تقوم عليها المعرفة السيميائية من حيث تقبل الارتداد إلى مساءلة قناعاتها.

وانطلاقاً مما سبق، تبدو لنا ملاحظة «الباحث دوني هيسمان» (Denis Huissman) غريبة حين يرى أنّ موضوع «السيماناليز» هو «نظرية التطهير[57] (Théorie de la Catharsis)، ذلك بأنّ التطهير مقولة وردت في متن كتاب «فن الشعر» لأرسطو طاليس Aristote ق.م 322-348، وهو الكتاب الذي تعرض فيه القضايا الشعرية.

لقد اقترنت الفنون الجميلة والنافعة(*) عند أرسطو، بالمحاكاة (Mimesis)، وهي عنده أعظم شأنا من الحقيقة لأنَّها، وهي تحاكي الواقع، فإنَّها تساعد على فهمه، والشعر يتمم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه، لأنه في محاكاته يكشف عمَّا ينقصها. وهذا ما يجعل المتلقي يجد لذة في أعمال المحاكاة[58]. ولقد كانت المأساة أسمى الفنون من منظور «أرسطو»، لأنها تحقق «التطهير» فهي «محاكاة فعل نبيل تام الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[59]، ممَّا يعني أنَّ المأساة تحرك نفسية المشاهد من خلال تفاعله مع الممثلين، واندماجه في المأساة التي تثير فيه مشاعر الرحمة والخوف. وبهذه الإشارة يتخلص المشاهد من آثار الانفعالات السيئة، ويتطهر منها. وبالتالي يكون التطهير هو اتزان نفسي تحققه مشاهدة المأساة.

وغني عن القول إنَّ «أرسطو» بمقوله «التطهير» قد قدم أوَّل التفاته للمشاهد - الملتقى - في تاريخ الأدب، وهي الالتفاتة التي ستثمنها فيما بعد نظريات القراءة.

غير أنَّ هذه الإضاءة الأرسطية، وعلى الرَّغم من أهميتها في تاريخ الأدب، فإنَّنا لا نجد في النَّص الكرستيفي، ما يجيز لنا قبول ملاحظة «دوني هيسمان»، مع العلم أنَّنا نسهم بقراءة واحدة من بين قراءات أخرى ممكنة، تلج النَّص الكرستيفي من أبواب شتى لتصل إلى إجابات مغايرة، فالقراءة لا يمكنها أن تكون حرة حرية مطلقة لأنَّها في نظرنا محكومة بفرضيات خاصة تقوم انطلاقا من معطيات النَّص بشكل يحقق نوعا من الاطمئنان لما نذهب إليه.

وتنبغي الإشارة إلى أنّه في السنة نفسها أي في سنة 1969م التي صدر فيها كتاب «كرستيفيا» «سيمويوتيك» - أبحاث في السيماناليز « صدر لي» «إميل بنفنيست» (Emile Benveniste» 1902-1976) مقال بعنوان: «سيميائية اللغة» (Sémiologie de la Langue)، واقترح فيه التفرقة بين الأسلوب السيميائي (Le mode Sémiotique)، والأسلوب الدلال (Le mode Sémantique)، وهي التفرقة التي قدمها لأول مرة في الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الثالث عشر لجمعيات فلسفة اللغة الذي انعقد في «جنيف» في 3 سبتمبر 1966م، ولقد انطلق في تفرقته من كون اللغة تجمع بين أسلوبين مختلفين للتمدلل (Signifiance) حيث يشير «السيميائي» (Le Sémiotique) إلى أسلوب التمدلل الخاص بالعلامة اللسانية (Le Signe Linguistique) ويجعل منها وحدة مستقلة، أمّا «الدلالي» (La Sémantique) فيرتبط بالخطاب، وبنظرية «بنفيست» في التلفظ (L'énonciation)، ومن هنا فرض مجال «الدلالي» ضرورة تجاوز طرح « دوسوسير»، من خلال إقامة مفاهيم جديدة، واتخاذ مسالك جديدة أيضا في التحليل، عن طريق التحليل داخل اللغة نفسها (Analyse Intra-Linguistique) وهو ما يتعلق بالبعد الدلالي للخطاب (Le Sémantique)، والتحليل عبر اللسان (Analyse Traslinguistique) للنصوص والأعمال عن طريق إعداد علم دلالة واصف (Métasémantique) المؤسس على علم دلالة التلفظ[60] (La sémantique de l'énonciation). وبهذا ندرك أنّ الطموح إلى تجاوز طرح «دوسوسير» لم يراود «كريستيفا» وحدها فقد حاول «بنفنيست» تشييد سيميائية الجيل الثاني التي

يكون في مقدورها تطوير السيميائية العامة[61]، وعليه يمكننا القول إنَّ «سيماناليز» «كريستيفا»، تتموقع في الخط الذي سمّاه «بنفنيست» بـ «الدلالي».

3 - **رهان السيماناليز:**

لعَلَّ الأكثر إثارة في «السيماناليز» هو أنَّ «كرستيفا» تريد لها أنَّ تكون علم النقد ونقد العلم في الوقت ذاته (Science Critique et / ou critique de la science)، وهذه العبارة شكلت في أوَّل أمرها جملة العنوان الذي رسمت به «كرستيفا» مقالتها المنشورة في «نظرية المجموعة» عام 1968م[62]، وفيها طرحت قدرة نقد السيميائية لذاتها، بحيث تنقلب على أسسها الخاصة بها، تفكر فيها، وتحولها أي أنَّها نقد لمنهجها ولموضوعها ولخطابها ممَّا يجعل منها مشروعاً نقدياً قبل كل شيء بحيث تتضمن داخل خطابها خطاباً ضمنياً مغايرا حول ذاتها.

ومقولة النقد التي تقول بها «كرستيفا» ليست مقولة عرضية انبثقت من فراغ ، بل هي استمرار لأهم المستويات الرئيسة في نظام الفكر الغربي عامة[*] ذلك أنه يمثل - في رأينا - جزءاً لا يتجزأ من هوية هذا الفكر، وعنصرا مركزيا في تشكيل بنيته، و لا ينفصل مسلك «كرستيفا» هنا، عن الطريق الذي سبق أن شقه «إيمانويل كنت (Emmanuel Kant 1724-1804) من خلال كتبه: نقد العقل المجرد (Critique de la raison pure 1781م) نقد العقل العملي (Critique de la raison pratique1788). ونقد الحكم (Critique de la Faculté de juger 1790)، وهي المؤلفات التي عرض فيها فلسفته

النقدية القائمة على فحص قدرة العقل على تحصيل المعرفة دون الاستعانة بالتجربة، وقد وضح مفهومه للنقد في مقدمة كتابه «نقد العقل المجرّد» بقوله: «أن لا أعني بهذا نقداً أوجهه للكتب، والمناهج، بل نقدا أوجهه لملكة العقل Faculté بصورة عامَّة، نقداً يلامس كامل فصل Class المعرفة ذاك الذي قد يكدح فيما بعد وينشط دون الاستعانة بالخبرة»(63)، فكل المشروع الفلسفي لدى «كانت» يقوم على فعالية النقد، وهي الفعالية التي تأسست عليها حركة «الهيجليين الشباب» في ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر بألمانيا، وهم جماعة من المفكرين، ضمَّت كلاً من «ديفيد شتراوس» «ماكس شتيرنر» و«أنسلم فيورباخ». ركزت اهتمامها على نقد المفاهيم التي يشكلها المجتمع. وتكتسب مع الزمن قوة القهر. واستمر هذا الاتجاه النقدي في الفلسفة الألمانية على يد «مدرسة فرانكفورت (trofknarF ed elocE) من خلال الأعمال التي قدمها الأعضاء المؤسسون أمثال ماكس هوركايمر (remiehkroH.M 5981-3791)، وتيودور أدورنو (onrodA.Th 3091-9691). وهربرت ماركيوز (H. M9791-8981esucraM). فقد حاولوا بناء فكر جديد يقوم على نقد الآليات الاجتماعية الكامنة وراء مظاهر الشقاء والاستلاب في المجتمع حيث جمعت بينهم رغبة القيام بنقد جذري لعصرهم، ورفض المشروع الثقافي الغربي(64)، كما عرف المجال العلمي حوالي 0091م حركة نقد كبيرة، سميت «نقد العلوم» وجهت ضدَّ الوثوقية، قام بها كل من «بوانكاري» (éracnioP.H) و«ب. دوهيم» (P. mekuD) و«ج. ميلو» (G. Milland)، و«إذ- لورا» (Ed.Le roy).

وموجة النقد هذه هي التي أدّت بـ «برانشيفيك» (Brunschwic) إلى استنتاج أنّ تطور العلم ليس دائماً تقدمياً (Progressifs) بل قد يكون انعكاسياً (Réflexifs). وفي الاتجاه نفسه ميزّ «ج-فراي» (G.Frey) بين التقدم الخطي» (Linéaires) والتقدم الدائري» (Circulaires) وهذا التقدم الانعكاسي أو الدائري هو الذي تنتجه عملية النقد حين ترتد العلوم إلى مساءلة أسسها و مبادئها من أجل تطورها[65].

وتواصلت حركة النقد فيما بعد، في بعض الأعمال الفلسفية مثل: كتاب «نقد العقل الجدلي» (La critique de la raison Dialectique) لجون بول سارتر، والذي صدر عام 1960 م، وكتاب «ريجيس دوبري (Regis Debray) نقد العقل السياسي (Critique de la raison politique) عام 1980م. وهذا كلّه يقوم دليلا - في نظرنا - على أن الهاجس النقدي متجذر في الفكر الغربي، وهو أساس حيويته، ومصدر تجدده المتواصل.

تحاول «كرستيفا» بهذا الطرح النقدي أن تقود السيميائية نحو مرحلة متقدمة من الشمول والاتساع، وجعلها أكثر انفتاحا على العلوم الأخرى، وأكثر تداخلا مع إنجازاتها النظرية والمنهجية من خلال إخضاع الممارسة الدّالة لدراسة تنبثق من رؤية فلسفية تحليلية بحيث تشكل القاعدة الأكثر اتساعاً، والتي يتم وفقها تشريب العامل السيميائي بالطابع النفسي أثناء توظيف هذا التعامل داخل ميدان مواجهة النسق الدّال. ومن هنا يأتي هاجس النزعة المنهجية المتوالية نحو خلق نظام كلّي يؤكد اشتراكها في أساس معرفي واحد.

ولا شك أنَّ انبناء السيميائية على هذه النزعة الشمولية يخلع عنها قيود الاختصاص الضيق، ويحيطها بوعي إدراك تعاضد المعرفة الكليَّة. الأمر الذي يدفعها إلى النفاذ إلى العلوم على اختلافها، متخطية لنمطها الوصفي، ونسقها التحليلي في سعي إلى القبض على دعائم الاتصال بين الموضوع، وفلسفة الموضوع أي بين العلم وعلم العلم. ممَّا يعني أنَّ «السيمانالِيز» في تبلورها ذات طبيعة ابستمولوجية، وهذه العملية التأسيسية التي تحدِّد «السيمانالِيز» تعني أنَّها في حاجة لشهادة تمنحها لها الإيستمولوجيا. إنَّها تعني العمل الذي تقوم به السيميائية لضبط التصورات التي ترتكز عليها. ومن هذه الزاوية، تصبح هي «علم الإديولوجيات»(*)، وإديولوجية العلوم في الوقت ذاته (Science des Idéologies et Idéologie des Sciences)، وعليه تكون سيرورة الدلالة التي تشتغل عليها هي سيرورة إديولوجية، وبالتالي يساهم تفجير السيميائية بوصفها إديولوجية في إقامة علاقة حوار بين داخل النسق وخارجه، ممّا يجعل الرهان مفتوحاً دائماً بين السيميائية كعلم نقدي، وكنقد ونقد للعلم، وبهذا المعنى، عندما تصبح السيميائية نقدا للعلم وعلماً للنقد، فإنَّها من حيث هي فعالية نقدية، تظل لها القدرة دائماً على العلو فوق أسوار النسق، والانطلاق نحو الخارج، وأن تظل محتفظة بقدرتها على اختيار إستراتيجية الإنبناء لما هو خارج كلَّ نسق.

وهكذا تمسك «كرستيفا» في سيميائيتها بمراتب تتداخل وتتفاعل إلى حدِّ التركيب الكثيف، فهي في المنزلة الأولى تحليل للممارسة الدّالة، وبحث في خصائص تشكل الدلالة وفي المنزلة الثانية نقد لأصول السيميائية ومنهاجها، ولمختلف العلوم التي تستمد منها

نماذجها ولاسيما اللسانيات والرياضيات والمنطق. وهذا التعالق هو الذي يؤدي في نظر «كرستيفا» إلى هدم أسطورة دقة (Exactitude) ونقاء (Pureté) الخطاب العلمي، وهنا نفهم كيف تغدو السيميائية مكان موت العلوم (Lieu Mort des Sciences)، ووعي هذا الموت. ممّا يجعل منها «موضعاً لعدوانية وانقلاب الخطاب العلمي»[66].

ويفيدنا هذا الوصف أموراً كثيرة، أهمها أنَّ «السيماناليز» لا يمكنها بلوغ هذا المستوى من الحوارية الداخلية مع نفسها، ومع غيرها من العلوم إلاَّ إذا استطاعت أن تتحرّر من الجذب اللساني لها، لتعانق كلَّ العلوم، وتستقي منها، و هو ما يجعل منطق جدّتها قائما على ما هو غير جديد[67] (La nouvaeuté de la non nouvaeuté). وهذا يعني أنَّ «السيماناليز» لها أن تستمدَّ مفاهيمها من غيرها، وأن تتلقى ما يرد عليها بالقبول دون أن يمنعها ذلك من أن تتولى بنفسها إعادة صياغة تلك المفاهيم[68].

ولعلنا لا نجازف إذا قلنا إنَّ «كرستيفا» هي التي كانت مقصودة بكلام «رولان بارت»[*]: «منذ أيام، زارتني طالبة بغرض الإشراف على رسالتها لنيل درجة الدكتوراه السلك الثالث: في موضوع «النقد الأديولوجي للسيميائية» (Critique Idéologique de la Sémiologie) والذي اقترحته عليَّ بشيء من السخرية (لكن غير الودية بتاتاً)[69]. خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار اعتقاد «كرستيفا» الراسخ بذلك «لا يمكن للسيميائية أن تنشأ إلاَّ بوصفها نقدا للسيميائية التي تقضي إلى شيء آخر غير السيميائية: إلى الإديولوجية»[70].

ومن هذا المنطلق، لن تكتفي «السيماناليز» بوصف بنية النسق، وإنما ستأخذ على عاتقها تحليل ما تخفيه شاشة البنية (L'écran de la Structure) والذي ليس آخر الأمر غير التمدلل (Signifiance)، ومن هنا ضرورة عقد القران بين الماركسية و التحليل النفسي الذي تقيمه «السيماناليز».

و لا يخلو هذا التصور من تأثر «كرستيفا» بالطرح الذي قدمه «رولان بارت» في كتابه «أساطير» (Mythologies) الذي صدر عام 1957م، وبين فيه أنَّ الكثير من مظاهر الحياة اليومية الفرنسية، والتي لا أحد يشك فيها أنَّها طبيعية إنّما هي في حقيقتها أقنعة يمكن الكشف عنها في مختلف مظاهر الحياة اليومية، لا فرق في ذلك بين الخطاب المكتوب، وبين الإشهار والسينما والصورة الفوتوغرافية والمهرجانات. وكان قد سبقه في هذا التصور «ماكس ميلر» (Max. Muller) الذي لم يشك في وجود الأسطورة في أيامنا « مثلما كانت موجودة في زمن هوميروس ذلك بأنَّها تشكل الظل القاتم الذي تلقيه اللغة على الفكر، والذي يصعب التخلص منه من خلال السلطة التي تمارسها على اللغة، والتي تصبح بحكم ذلك حاملة للميثولوجية»[71] كما توصل «كلودليفي شتراوس» من خلال دراسته للأساطير أنَّ هناك تواصلا عضويا بين الأساطير و بين الإديولوجية السياسية، و هذا راجع إلى التماثل الموجود بين الأسطورة و الإديولوجية من حيث البنية و الوظيفة. حيث تسعى كلتاهما حسب رأيه إلى تبرير التاريخ و إضفاء طابع الشرعية عليه[72]. ومن هنا نلفي «مرسيا إلياد» (Mircea Eliadess) يدعو إلى الاستعانة بدراسة بنية ووظيفة الأساطير في المجتمعات التقليدية لفهم المجتمعات المعاصرة[73].

وبالبناء على كُلِّ ما سبق، يتضح لنا أن تصور «كرستيفا» للأديولوجيا يندرج في دائرة من يجعلها تشمل كل الإنتاج الرمزي والثقافي الذي يؤطر كليَّة الحياة الاجتماعية وليس فقط المؤسسات السياسية، والسلطة الحاكمة في المجتمع كلية، وهو التصور الضيق الذي تجلى في الفلسفة الماركسية.

وقد يكون اتساع مفهوم الاديولوجيا، وراء التمييز الذي أقامه كل من «غريماس» و«كورتيس» بين الأديولوجيا (Idéologie) والأكسيولوجيا (Axiologie) بحيث تكون «الأكسيولوجيا» نتيجة تمفصل سيميائي للبنيات السيميائية العميقة (Structures Sémiotiques Profondes)، وتكون الأديولوجيا نتيجة تمفصل سيميائي للبنيات السطحية (Structures Sémiotiques de Surface) بمعنى أن الأديولوجيا هي تحيين للقيم الموجودة في الأكسيولوجيا التي تمثل القيم المجردة على عكس القيم المحسوسة المرتبطة بسياق معين و التي تتجلى في الأديولوجيا[74].

وهنا تعنّ لنا ملاحظة مفادها أنَّ هذه الشمولية في النظر إلى السيميائية ليست سمة نوعية تطبع منظور «كرستيفا» على وجه الخصوص ذلك أننا إذا أردنا البحث عن هذا الطابع الشمولي في حدِّ ذاته، وجدناه متجذراً في نسيج الفكر الغربي، ويتجسد هذا بشكل واضح في تواتر الطرح السيميائي في التقليد الأنجلوسكسوني حيث تقوم السيميائية عند جون لوك (Loke 1632-1740) بوصفها مرادفاً للمنطق، وذلك في نصه «مقال في الفهم الإنساني» (L'essai sur l'entendement Humain) أين صنف المعارف العقلية (Les connaissances rationnelles) إلى ثلاث مراتب هي:

- الفيزياء، وتتمثل في معرفة الطبيعة (Connaissance de la nature).
- الممارسة (Pratique)، وتتمثل في معرفة القيم والأخلاق (Connaissance des Valeurs Morales).
- السيميائية (Sèméiotiké)، وتتمثل في علم العلامات القائم على المنطق وفلسفة اللغة، وعلوم اللغة(75).

وبهذا التقسيم الثلاثي يختزل «لوك» كلية المعرفة الإنسانية، وهو التقسيم الذي لا يمكن تجاوزه لفهم فلسفته التي تقيم التأمل في العلامات على منطق اللغة والفكر مع ربط السيميائية بنظرية المعرفة.

ويندرج تصور «بورس» (Charles Sauders Piasse 1839-1914) ضمن هذا المنظور الذي يرى في السيميائية وجها آخر للمنطق، حيث يقول: « ليس المنطق كما أعتقد أنني قد أوضحت إلا اسما آخر للسيميوطيقا، النظرية الشبه ضرورية أو الشكلية للعلامات»(76)، وهو تصور يتأسس على النظر إلى الوجود عامة على أنّه علامة بما في ذلك الإنسان والحيوان والطبيعة، ممَّا دفعه إلى القول «لم يكن في استطاعتي دراسة أي شيء كان: الرياضيات «الأخلاق»، الميتافيزيقيا، الجاذبية، الدينامية الحرارية، البصريات، الكيمياء، التشريح المقارن (Anatomie Comparée)، الفلك، علم النفس، علم الأصوات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، لعبة الأوراق (Whist)، الرجال و النساء، الخمر، علم الأرصاد الجوية، إلاَّ بوصفها دراسة سيميائية»(77) . فلا وجود لشيء خارج العلامة ممَّا يعني استحالة

وجود التفكير خارج العلامة الأمر الذي يجعل طبيعته سيميائية بالضرورة.

وارتكازاً على جهود «بورس» يسند «شارل موريس» (Charle Morris 1901-1979) إلى السيميائية مهمة دراسة كلّ الأنساق الدّالة. ممّا جعلها تنقسم في أفقه إلى ثلاثة أقسام:

- السيميائية الخالصة (Sémiotique Pure)، وهي التي تمدنا بلغة دراسة العلامات.
- السيميائية الوصفية (Sémiotique Descriptive)، وهي التي تأخذ على عاتقها دراسة العلامة.
- السيميائية التطبيقية (Sémiotique Appliquée)، وهي التي تستخدم المعرفة بالعلامات لتحقيق مختلف الأهداف، ومن هنا منشأ كونها الأداة التي تتوسل بها جميع العلوم في أبحاثها، وهذه القدرة الكامنة في جوهر السيميائية هي التي جعلت «موريس» يطابق بينها و بين المنطق، ويعدها أرغانون[78] (Organon) بحيث تكون بالنسبة لمختلف العلوم هي العلم الواصف (Méta science) أو علم العلم (Science des Sciences) وهو ما يجعل من السيميائية لغة العلم القادرة على تنظيم التفكير الإبستمولوجي من خلال امتلاكها لغة واصفة تطال كل الأشياء، ويرتبط هذا بفهمه للعلامة حيث يمكن لأي شيء أن يصبح علامة إذا تمّ تأويله على أنّه علامة لشيء آخر[79].

وامتداداً لفكر «دوسوسير» سعى يلمسليف (Louis Hjelmsler) إلى بلورة نظرية «الغلوسيماتيك»[*] (Glossématiques)، معتبراً

اللغة نسقاً سيميائياً بين أنساق سيميائية أخرى، وقد اقترح اعتبار النسق السيميائي، وظيفة يتعاقد فيها مستوى التعبير (Plan de l'expression) ومستوى المحتوى[80] (Plan du contenu)، وتقوم العلاقة بينهما بواسطة التبادل، وهو ما يمكن تمثله كالآتي[81]:

ع ق ض ⟵ ع = مستوى التعبير

ض= مستوى المحتوى

ق = العلاقة

وهذا النظام للدلالة يصير بدوره عنصرا في نظام ثان:

2 ق ص

1 ع

ع ق ص

ويعني هذا أنَّ النظام الثاني أي نظام الإيحاء يتكون مستواه التعبيري ذاته من مستوى التعبير ومستوى المحتوى في النظام الأوَّل، وهو التصور الذي سمح ليلمسليف برؤية أقسام ثلاثة للسيميائيات هي: السيميائيات التقريرية (Les Sémiotiques Dénotatives) وهي التي تهتم بدراسة النظام الأوَّل والسيميائيات الإيحائية (Sémiotiques Connotatives) وهي السيميائيات التي تشكل السيميائية فيها مستوى التعبير، أما ما سمَّاه السيميائيات الواصفة (Métasémiotique) فهي السيميائيات التي تأخذ على عاتقها دراسة سيميائية معينة[82].

وينبغي التنويه هنا، أنَّ الفكر الألماني عرف محاولة في هذا الخط الشمولي للسيميائية، ونقصد بذلك محاولة «لامبير» (Jean

Henri Lambert 1728-1777) الذي أوكل السيميائية مهمة دراسة كلِّ المعرفة وليس فقط دراسة اللغة[83]، وهي المحاولة التي يمكن عدُّها «آخر المحاولات الكبرى لتأسيس نظرية عامة في العلامات بموجب نسق العلوم، حيث نلفي تصوراً محدوداً في الأرغانون الجديد لهذه المعرفة التي تقوم على أسس نظرية قوامها البحث عن تعيين الأفكار والأشياء، بل هي محاولة لاختزال نظرية الشيء إلى نظرية العلامة»[84].

واللافت للنظر أنَّ فكرة توحيد العلوم، لم تراود المشتغلين باللغة فقط حيث نجد في القرن العشرين، محاولة مهمة يقوم بها «جان بياجي» (Piaget Jean) من خلال مشروعه في الإبستمولوجيا التكوينية (Génétique Epistémologie) القائم على «توفير تعاون وثيق بين علماء نفس متخصصين في التطور التكويني، ومنطقيين متخصصين في الصورنة وأخيراً علماء في مختلف العلوم التي تنطرح بشأنها مشاكل ابستمولوجية ثم رد هذه المشاكل إلى صياغات تجعلها تقبل المعالجة بواسطة وسائل علم النفس التجريبي، وبالتالي تؤدي إلى حلول تصدقها التجربة»[85]. وهذا كله من أجل تحقيق الفهم الأحسن للإنسان و لتركيبته النفسية.

تدين «كرستيفا» في توجهها ذلك لأستاذها الأوَّل «ميخائيل باختين»[86] (Mikhaïl Bakhtine)، والأطروحات التي انبت عليها فلسفته اللغوية.

ينطلق «باختين» من كون أنَّ «كلَّ ما هو أديولوجي يمتلك مرجعاً ويحيل على شيء ما يتموقع خارجه، وبعبارة أخرى كل ماهو

أديولوجي هو علامة»[87]، وهذه الفكرة المركزية هي التي دفعت بباختين إلى نقد التصورات التي سادت حول اللغة في الأدبيات اللسانية في روسيا، متمثلة في أفكار Vesserler - Potebnia -Bundt، وهي المدارس التي وجهت منظورها اللساني، النزعة المثالية و النزعة السيكولوجية، من خلال اعتبار الوعي الفردي أساس كلّ التصورات ممّا يعني النظر إلى اللغة بوصفها نشاطا يتحقق في أشكال أفعال الكلام، وبالتالي تكون قوانين الإبداع اللغوي هي قوانين فردية نفسية[88] (Individualo -Psychologique Les Lois) وأنّ «الأديولوجيا هي فعل الوعي الفردي، وأنّ المظهر الخارجي للعلامة ما هو بكل بساطة، إلا رداء أو وسيلة تقنية لتحقق الأثر الداخلي أي لتحقق الفهم»[89]. في حين يذهب «باختين» إلى أن وجود الوعي نفسه بالمحتوى الأديولوجي وبصيرورة التفاعل الاجتماعي هو الذي يحدد العلامة وعلى هذا الأساس وجّه «باختين» انتقاده لدوسوسير، في محاولة التأسيس للسانيات التلفظ بوصفها تمظهرات اجتماعية، وليست فردية، ومؤكداً من جهة أخرى على الطبيعة السوسيولوجية والحركية للعلامة لأنّ قدر الكلمة هو قدر المجتمع المتكلم [90] (La société Parlante)، وحيثما نجد العلامة نجد الأديولوجيا، وكلّ ما هو أديولوجي يمتلك قيمة سيميائية» [91].

وهذا الحرص الكبير على دور الأديولوجيا في تجسيد العلامة هو المشروع الأكبر الذي تبناه «باختين» في دراساته، وفي إطار التأسيس لفلسفة لغوية تأخذ على عاتقها إقامة تاريخ للكلمة في الكلمة، لا يفصل في فهمه لإبداعية اللغة بين ما هو فردي، وما هو أديولوجي، وينظر إلى بنية التلفظ على أنها بنية اجتماعية.

وعليه يكون «باختين» هو من أسس لسيميائية تقوم مقام علم عام للأديولوجيات(92).

وبالعودة إلى ما بدأ به القول، لابدَّ من التأكيد على أنَّ فكرة الشمولية عند«كرستيفا» تعطي النقد من الأهمية موقعا أوليا، لذا فالنقد هو أحد العناصر المكونة للسيميائية، والنقد الذي آثرت «كرستيفا» أن تنهض السيميائية بعبئه يتجاوز في رأينا حرصها على مساءلة أسسها، بل إنه طموح كبير في وعي «كرستيفا» لتحرير السيميائية من تاريخها، ومنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها.

الإحالات و الهوامش

(1) Algirdas Julien Greimas et Josef courtés . Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du Langage. Paris . Hachette. 1979 Sème Sémème.

(2) Jean Dubois et autres. Dictionnaire de Linguistique. Paris. Larousse. 1973.Séme.

(3) Julia Kristéva. Sèméiotiké. Recherche pour une Sémanalyse. Paris. Seuil. 1969. P.08.

(4) Robert. Dictionnaire Historique de la Langue Française. Paris. Le Robert. 1972. Anachronisme.

(5) أحمد يوسف الدلالات المفتوحة - «مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة» منشورات الاختلاف، الجزائر المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، و الدار العربية، بيروت، ط1، 2005م،، ص19.

(6) Pierre Brunel، Mythacritique، Théories et Parcours، Paris، PUF. 1er Edition، 1992 Pages 38 et 44.

(7) Jean Bellemin Noël، la Psychanalyse du Texte Littéraire- Introduction aux lecteurs critiques inspirées de Freud، Paris، Nathan، 1996 P.75.

(8) Osward Ducrot et Tzvetan Todorov، Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage، Paris، 1972، Sémiotique.

(9) Julia Kristeva، le Langage، cet Inconnue- une initiation à la linguistique، Paris، Seuil، 1981، P.183.

(10) Ibid، P.134.

(11) Encyclopédie Philosophique Universelle، Les Notions Philosophiques، Tome II Paris، PUF، 02e Edition، 1998، P.2431.

(12) Julia Kristéva، Le langage، cet Inconnu، P. 292.

(13) Ibid.، P.301.

(14) الجاحظ، البيان والتبيين 1-3، تحقيق درويش جويدي، ج1، بيروت، المكتبة العصرية، ط1، 9991، ص 57.

(*) إنَّ الاهتمام بالنفس الإنسانية قديم قدم الفكر الإنسائي ذاته، حيث وجد في الفلسفة اليونانية القديمة، وفي الفلسفة الصينية و الهندية، و في الفلسفة الإسلامية أيضاً، والعبارة المأثورة «اعرف نفسك» التي تنسب إلى الفيلسوف اليوناني «طاليس» والتي أصبحت فيما بعد مبدأ مهماً في فلسفة سقراط تدل على الأهمية التي أوليت منذ القديم لمعرفة الجانب النفسي في الوجود الإنساني.

(15) سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، مراجعة مصطفى زيور، مصر، دار المصارف، ط 2، 1969، ص 595-455.

(16) المرجع نفسه، ص 133.

(17) نفسه، ص 192.

(18) Emile Benvensite، Problèmes de Linguistique Générale I، Cérès Editions، Tunis،1995، P. 78-90.

(19) Claude Levis Strauss «Les Structures Elémentaires de la parente»، Montan et Co. La haye - Paris، 1967، P. 565.

(20) bid.، P 565-568.

(21) كلود ليفي ستراوس، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، لبنان، بيروت، 1990، ص 231.

(22) Jean Louis Scheffer، Scénographie d'un Tableau، Coll. Tel Quel، Paris، Seuil، 1969.P.169.

(23) هانز جيورج جادامر، تجلي الجميل و مقالات أخرى، تحرير روبرت برنا سكوني، مسقط، 1997، ص 107.

(24) نفسه ، ص 12.

(25) Ernest Cassirer la Philosophie des Formes Symbolique 1- Le langage، Trad. Ole Hausen Love et Jean Lacoste .Paris، Ed de Minuit، 1972،P. 33.

(26) Ernest Cassirer، Essais sur lhomme، Paris، Ed de Minuit، 1975، P. 44 - 45.

(27) Ernest Cassirer، La philosophie des Formes Symboliques، P. 61.

(28) Ernest Cassirer ; Langage et Mythe، à propos des noms de Dieu، Trad. Ole Hausen Love، Paris، Ed. de Minuit، 1973.P.63.

(29) Ibid.P.18.

(30) Ernest Cassirer، La philosophie des Formes Symboliques، P.123.

(31) عبدالرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، ش إلى ي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1984، ص 83.

(32) الشيخ كامل محمد عويضة، لديقيغ فتجنشتين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1 ، 1993، ص 902.

(33) مارتن هايدغر، أصل العمل الفني ، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط2، 2003، ص 146.

(34) Gilbert Hottois، De la Renaissance à la modernité، une histoire de la Philosophie Moderne et contemporaine، Bruxelles، Ed، de Boeck University، 3e Edition، 2004، P. 354.

(35) Idem.

(*) كان الاعتماد على الأصول اللغوية أساس الفهم عند علماء الإسلام، وعلى سبيل المثال نجد «ابن قيم الجوزية» (196هـ – 157هـ) يقول في العبادة: «العبادة تجمع أصلين: غاية الحب بغاية الذل و الخضوع، والعرب تقول: طريق معبد أي مذلل، والتعبد: التذلل والخضوع، فمن أحببته ولم تكن خاضعاً له، لم تكن محبا خاضعا، ومن هنا كان المنكرون محبة العباد لربهم منكرين حقيقة العبودية، والمنكرون لكونه محبوباً لهم» ينظر ابن قيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل **﴿إياك نعبد وإياك نستعين﴾** تحقيق وتعليق محمد المعتصم بالله البغدادي، بيروت، دار الكتاب العربي، الجزء الأول، ص 59-69.

(36) فهمي زيدان، في فلسفة اللغة، بيروت، دار النهضة العربية، 1981، ص 75.

(37) Julia Kristeva، le langage، cet Inconnu، P. 12.

(38) Julia Kristeva، Sémiologie، In Encyclopédie Universels Corpus 20، Paris، 1989، P. 883.

(39) Unberto Eco، le signe Histoire et analyse d'un concept، adapté par Jean - Marie Klinkenberg، Edition Labor، Bruxelles، P. 152.

(40) رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، سوريا، دار الحوار، ط 2، 1987، ص 92.

(41) Ferdinand de Saussure، cours de linguistique générale، présentée par Dalila Morsly، E.N.A.G. Edition، Algérie، 1990،P.33.

(42) Roland Barthes، Système de la Mode، Paris، Seuil، 1967،P.9.

(43) George Morin، Introduction à la Sémiologie، Paris، Ed. de Minuit، 1970،P. 11.

(44) E. Buyssens، la Communication et L'articulation Linguistique، P. 13 - 147، In، George Morin، Introduction à la sémiologie، P. 12.

(45) George Morin، Introduction à la Sémiologie، P. 193.

(46) Ibid، P. 14.

(47) Julia Kristeva، Le langage، cet inconnu، P. 295.

(48) Julia Kristeva et autres، la Traversée des signes، Coll. Tel Quel، Seuil، Paris، 1975، P.11.

(*) كلمة يونانية الأصل بمعنى النشاط الذي يحمل غايته في ذاته.

(49) Encyclopédie Philosophique Universelle، les Notions Philosophiques، Dictionnaire 2، sous la direction d'André Jacob، 2e Edition، Paris، PUF، 1998، Praxis، P. 2022.

(50) Eric Fromm، la conception de lhomme chez Marx، Paris، Payot، 1977،P.72-73-74-75.

(51) Louis Althusser، Pour Marx، Paris، la Découverte، 1996، P. 167.

(52) Louis Althusser، Pour Marx،P.175.

(53) تادوش باروشفسكي، مفهوم الممارسة في فلسفة كارل ماركس، ترجمة حاتم سليمان، بيروت، دار الفارابي، 1979، ط1، ص 21.

(54) نفسه، الصفحة نفسها.

(55) نفسه ، ص 32.

(56) Julia kristeva، Sémiologie، In Encyclopédie Universels، Corpus 20، 1989. P.862.

(57) Denis Huissman، Dictionnaire des Philosophes، K.Z، Paris، PUF، 1e Edition، 1984، Krohn.

(*) الفنون الجميلة مثل الشعر والموسيقى، والنافعة مثل التجارة والبناء.

(58) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي ن بيروت، دار الثقافة، ط2، ص 12.

(59) المرجع السابق، ص 18.

(60) Emile Benveniste، problèmes de Linguistique Générale، II، Tunis، Cérès Edition، 1995، P. 60-63.

(61) Emile Benveniste، problèmes de Linguistique Générale، II، Tunis، Cérès Edition، 1995، P. 60-63.

(62) Julia Kristeva، Science Critique et / ou Critique de la Science، In Théorie d'ensemble، Tel Quel، Paris، Seuil، 1968.P.80-93.

(*) لا نقصد بهذا القول بأي حال من الأحوال أنَّ النقد وقف على الفكر الغربي، وحده، بل هو ممارسة عرفها كلُّ الفكر الإنساني، فقد شهد التراث العربي الكثير من المعارك النقدية، كتلك التي كانت بين العقل و النقل، اللفظ و المعنى، القديم و المحدث.

(63) عمانوئيل كنت، نقد العقل المجرد، ترجمة أحمد الشيباني، بيروت، دار اليقظة العربية، ص 73.

(64) توم بوتمور، مدرسة فرانكفورت، ص 16.

(65) روبير بلانشي، نظرية العلم (الإيستمولوجيا) ترجمة محمود اليعقوبي، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2004، ص 15-16-22.

(*) تتألف كلمة «إديولوجيا Idéologie» من Idée بمعنى فكرة، وLogie بمعنى علم، وبذلك فهي تدل من هذا الجانب الاشتقاقي على «علم الأفكار» وقد استعملها بهذا المعنى المفكر الفرنسي «ديستوت تراسي» (Dustutt de Tracy) (1754-1836) ثم أخذت الكلمة تستخدم مع شيء من الاستخفاف، وذلك حين أطلق نابليون تسمية «إديولوجيين» (Idiologues) على جماعة المفكرين الفلاسفة المعارضين لسياسته الوضعية، ثم أصبحت تطلق على كلِّ تفكير يعتمد التصوارت الذهنية، ولا يرتبط بالواقع، ثم صارت تطلق على الذي يعتقد بأن الفكر هو عامل تطور المجتمعات إلى أن

أخذت معنى خاصا مع ماركس».

(66) Julia Kristeva، science Critique et / ou Critique de la Science .P. 84.

(67) Ibid.، P.84.

(68) Ibid.، P. 85.

(*) كان «رولان بارت» من بين الذين أشرفوا على «كريستيفا» في دراستها عند قدومها إلى باريس إلى جانب كلٍّ من: لوسيان غلدمان و جون ديبوا.

(96) Roland Barthe، l'aventure Sémiologique، Paris، seuil، 1985، P.09.

(70) Julia Kristeva، la sémiologie، Science Critique et /ou Critique de la Science،P.83.

(71) Cité par Ernest Cassirer، Langage et Mythe à propos des noms de Dieu. P.13.

(72) كلود ليفي ستزاوس، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1990، ص 642-742.

(73) Mircea Eliade، Aspects du Mythe، Paris، Gallimard، 1963.P.10.

(74) A. J. Greimas et J. courtés، Sémiotique، dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Axiologie، P. 26 et P. 179.

(75) Alain Rey، Théories du Signe et du sens، lecture II، Paris، Klinchstieck، 1976.P.296.

(76) Charles S. Peirce، Ecrits sur le signe، Trad. Gérard Deledalle، paris، Seuil، 1978.P.120.

(77) C. S. Peirce، Ecrits sur le signe، P. 56.

(78) Alain Rey، Théories du signe et du sens،II، P. 297-298-299.

(79) Umberto Eco، Sémiotique et Philosophie du Langage، Trad. par Myriam Bouzaher، Paris، PUF 2e Edition، 1993.P.89.

(*) كان «يلمسليف» مولعاً بإبداع المصطلحات الجديدة، والغلوسيماتيك مأخوذ من الإغريقية (Glossa) التي تعني اللغة، وتهتم بدراسة (Glossemes) أي الوحدات النحوية الصغرى التي لا تقبل التجزئة و تنقسم بدورها إلى قسمين: سوانم (Cenenes) وهي ما يشكل وحدات التعبير، و(Plerenes) و تمثل المضامين.

(80) Umberto Eco، Sémiotique et Philosophie du Langage، Trad. par Myriam Bouzaher، Paris، PUF 2e Edition، 1993.P.79.

(81) رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد بكري ، سوريا، دار الحوار، ط 2، 1987، ص 531-631.

(82) Louis Hjelmslev, prolégomènes à une Théories du langage, Trad, par una canger, Paris, Ed. de Minuit, 1968.P.144-149-150.

(83) Groupe de Chercheurs, Encyclopédie de la Philosophie, dirigé par Jean Gianni Vattimo, Trad, par Jean Montenot, France, la Pochothèque, 2002.L.

(84) أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة – المنطق السيميائي وجبر العلامات، بيروت، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، الجزائر ، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 19.

(85) روبير بلانشي، نظرية العلم (لابستيمولوجيا) ترجمة محمد اليعقوبي، الجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية، 2004، ص 74.

(86) «ميخائيل باختين» (1835-1975) : ولدب «Orel» درس بجامعة «Odesca»و«Saint Pétersbourg»، وتخرج منها حاملاً لشهادة في التاريخ والفيلولوجيا عام 1918، كان عنصراً فعالاً في حلقة المثقفين والفنانين الروس، من بينهم Marc chagall Sollertin- sky- Vitebsk -P.N.Medvedev V.N Volochinov وهي الحلقة التي أصبحت تعرف بحلقة باختين (Cercle de Bakhtime) ، تميزت بالأفكار التجديدية في الفن و العلوم الإنسانية بشكل عام، استقر عام 1969 بموسكو ، و توفي بها بعد معاناة مرضية (Ostéomyélite) .

(87) Mikhail Bakhtine, le marxisme et la Philosophie du Langage, Trad.du Russe et présenté par Marina Yaguelle, préface de roman Jakobson, Paris, Editions de Minuit, 1977.P.25.

(88) Mikhail Bakhtine, le marxisme et la Philosophie du Langage, P.75-76-77-78.

(89) Ibid.P.28.

(90) Ibid. P.218.

(91) Ibid.P.27.

(92) Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman, Trad. du Russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard.

نماذج الجملة الأدبية

مايكل ريفاتير

ترجمة: يونس لشهب

التلخيص:

تُمَثِّلُ هذه المقالةُ النواةَ الصُّلْبَةَ لِتَصَوُّرِ الناقد الفرنسي «مايكل ريفاتر» (1624-2006) قَضيَّةَ الأدبية. وقد دَرَسَ فيها دراسة مُتأنيةً ما يمكِن أن نُسميَّهُ نَحْوَ الجملةِ الأدبية، من منظوره الأسلوبي السّيميائيّ. وعنده أن أدبية الجملة تنشأ من تَطْوِيعِ الجملة للشروط الخاصة بفعل التّواصل في الأدب، والذي لا يعدو فيه المؤلِّف (وَاضِعُ الشَّفْرَةِ) والواقع الذي تُمثله تلك الشفرة، كونَهما مُجَرَّدَ بَديلَيْنِ من أَبْدال النص الأدبي.

ويذهب «ريفاتر» إلى أن التطويع المذكور يتجلى في زُمْرَةٍ من الخصائص الشكلية، وظيفتُها المشتركة هي الحدّ من اعتباطية العلامة اللغوية. وقد استنبَطَ، انطلاقاً من تلك الخصائص، ثلاثَ قواعدَ يرى أنها تَحْكُمُ توليد الجملة الأدبية، وهي: التَّحَدُّدُ التَّضَافُرِيُّ، وَالتَّبْدِيلُ، وَالنَّشْرُ.

و«ريفاتر» في كل ذلك، يركز في تلقّي النص الأدبي عامة، والشعريّ خاصة، على القارئ، بوصفه ملتقى مجموعة من النصوص، وهو يُراوِحُ بين ظاهر النص وباطنه، بين النص الحاضر والنص/ النصوص الغائبة.

المقـالة:

ينبغي لكل نموذج للجملة الأدبية أن يأخذ في حُسبانه أدبيةَ هذه الجملة، أي الخصائص الشكلية الناتجة عن خصوصيات التواصل اللغوي في الأدب. والحال أن هذه الخصوصيات تَؤُولُ إلى حضورِ عاملين فقطّ في فعل التواصل الأدبي، هما: النص والقارئ.

يُعيد القارئ، انطلاقا من النص، بناءَ العوامل الغائبة: المؤلف، والحقيقة التي يُشِيرُ النَّصُّ، أو يبدو أنه يشير إليها، والسَّنَنِ أو الشَّفْرَةِ (code) المستعمَلة في الرسالة، بوصفها مُدَوَّنَةَ المَرْجِعِ المعجمي والدلالي، والذي هو التمثيل اللفظي للمدونة الاجتماعية الثقافية للميتولوجيا، التي يشكلها مجموع الأفكار المعروفة والمُبْتَذَلَة.

إن الجملة الأدبية لابد أن تكون كُلَّمَا كانت عمليات إعادة البناء تلكَ ممكنة؛ تُعْلِنُ رسالةً، وتَقُصُّ قِصّة، ولكنها في الوقت نفسه، تُبْرِزُ الزُّخْرُفَ (الديكور)، وتضع الشخصيات في المشهد وتُفَسِّرُ دوافعها. بمعنى أنها يجب أن تكون، في الوقت نفسه، حَدَثًا وتَمْثِيلًا (représentation).

ويبدو لي أن ثمة ثلاث قواعد تحكم توليد جملة تستجيب للشروط التي أتيت على إجمالها؛ الأولى: قاعدة التَّحَدُّدِ التَّضَافُرِيِّ[1] (surdétermination). وارتباطا بها، تستدعي الجمل مشاركةَ القارئ. والثانية: قاعدة التَّبْدِيلِ (conversion)، التي تُمَكِّنُ من معالجة الجملة بوصفها وحدة أسلوبية. والثالثة: قاعدة النَّشْرِ (التَّوْسِيعُ) (expansion)، التي تُعْلِنُ بتَحْوِيلِ الحافز الضمني إلى مستوى التَّجَلِّي، من السرديّ إلى الوصفيّ.

أبدأ بآلية التحدد التضافري: تترابط مكونات الجملة الأدبية بواسطة المُرَكَّب (syntagme)، كما هو الحال في كل جملة. غير أن هذه الروابط تُستعاد من خلال علاقات أخرى، شكلية أو دلالية، فتبدو أهميةُ كلِّ كلمة مضاعفةً، وعلاقاتُها بالكلمات الأخرى مُلْزِمَةً إلزامًا مضاعفا. وبدلًا من أن تنهض الدلالة على إحالة الدال على المدلول، فإنها تكمن في إحالة الدال على دوالَّ أخرى، وهذا ما يوهم بأن اعتباطية العلامة قد خَفَتَتْ. والحقّ أن هذه الاعتباطية، تَقَاذَفُها الكلمات فيما بينها. غير أنه في نظر القارئ، تَجْرِي الجملة وكأنها عملية استنباط، أو اشتقاق انطلاقا من بدايتها.

لا شك في أن نصّا ما، تستبين رموزه في اتجاهين اثنين: في اتجاه القراءة الأَوَّلِيَّة، باتباع التطور العادي للمتوالية اللفظية. وفي الاتجاه العكسي (الْمَفْعُولِ الرّجعيّ)، أي دلالة ما انْتُهِيَ من قراءته، لكونها تتغيّر باستمرار بسبب ما يُقْرَأ. إلا أن القارئ أيضا يُحِسّ، في الاتجاهين معا، بوقوع اختزالٍ للاعْتِباطِيَّة.

إن الملفوظ الأَوَّلِيَّ، في القراءة بمفعول رجعي، هو الذي يبدو مُثْبَتًا بذاك الذي اشْتُقَّ منه. وإن الاشتقاق المذكور، في القراءة الْخَطِّيَّة الأولى، هو الذي يصير مُقْنِعًا أو وَارِدًا، لأنه ما دام يجري وفق ترابطات لفظية أَلِفْناها، فهو مُوَافِقٌ لتوقّعنا.

وتلك التّرابُطات معروفة جداً، ومنها: المشابهة الشكلية، والتَّجْنيسَاتُ ضِمْنَهَا، والانتماء إلى المحور الاستبداليّ التّرادُفِيّ أو الضِّدّيّ نفسه. وباختصار: إنها كل ظواهر التجانس على مستوى التَّجَاوُرِ، الذي صاغ نظريته رومان جاكبسون[2]. بيد أن هذه

الظواهر لا تتعلق بالضرورة بالجملة، لأنّا نلاحظها أيضا في كل جانب خارجَ حدود الجملة.

سأدقق، إذن، في بعض الوقائع الأقلّ ذُيوعا، ولكنها وثيقةُ الصّلة بالجملة فقط. وهي الحالات التي يكون التحدد التضافريّ فيها نتيجة تولُّد الجملة من تَوْسيع جُمَل أخرى موجودة من قبل، (وهي الجمل الموجودة في نصوص أخرى)، أو من الجمل القَوَالِب (stéréotypes)، التي تشكل جزءًا من المَتْنِ اللغوي. ومن هذه الجمل، تُوَلَّدُ الجملة الأدبية عن طريق النقل الحرفي، أو الاستقطاب، أو، بكل بساطة، بواسطة تَحْيينِ مقاطعَ مُمْكِنَة.

يُبْنى النّقلُ الحَرْفيُّ عَلَى العبارات الجاهزة (clichés). ونَضرب مثلًا العبارةَ الجاهزة الآتية: (لقد انساب، أو سَيَنْسَابُ، ماءٌ غزير تحت القنطرة منذ أن، أو قبل أن...). فقد اشتَقّ منها «لوطريامون»[3] جملةً وظائفها أدبيّة من دون شك. وقد جاءت جملته في سياق عودة «مرْفيمَ»، التي يطاردها «مالْدورور»، وفقدانها الوعيَ في الفندق الخاص لِلّورْد الإنجليزيّ، الذي تَدينُ له بحياتها. وأعلن اللورد النبيل، العجوز الذي ما زال غَضًّا، بأن ماءً غزيرًا سينساب من تحت القنطرة، قبل أن تَنْفَدَ قُواه، وبأنه مُدْرِكٌ في الثَّأْرِ لابْنِه ثَأرًا مُنيمًا. لقد كان هذا الإعلان باللغة الإنجليزية. أو على الأصح، لنَقُلْ إن النص يَنْقُلُ أقوال اللورد باللغة الفرنسية، وفي الوقت نفسه يُمَثِّلَ اللغةَ الإنجليزية تمثيلا مُنْحَرِفًا، بقوله:

(... يَتَحَدَّثُ بِلِسَانٍ أَعْجَمِيٍّ، وَيُنْصِتُ إِلَيْهِ كُلُّ وَاحِدٍ بِتَأَمُّلٍ مهِيبٍ، يَقُولُ:

– مَن الَّذي جَعَلَ الْوَلَدَ فِي هَذه الْحَالَة؟ إنّ نَهْرَ «التَّاميز» الْمُعْتِمَ سَيَنْقُلُ قَدْرًا كَبِيرًا مِنَ اللَّيْمُونِ، قَبْلَ أَنْ تُجْهَدَ قُوَايَ إجْهَادًا تَامًّا...).

لا يمكن القول، في بساطة، إن في هذا المقطع نقلا أسلوبيا كلمةً كلمةً، ولكن ثمة نقلُ جملة دُنْيَا، وهي العبارة الجاهزة، إلى جملة مفهومة، في ذاتها، عن طريق الإحالة إلى حقيقة نهر «التاميز». على أن معناها الحقيقي: (سيمر وقت طويل.)، ناتج عن الإحالة إلى الزمن. ولكن، ليس إلى الزمن الحقيقي، بل إلى دَوَالَّ راسخةٍ ومألوفة للمدلول «الزمن».

إن الوظيفة الأدبية للجملة في السياق، هي بالتحديد، نتيجةُ هذه القراءة المضاعَفة؛ فمن جهة، تَنْقُلُ الجملةُ، على المستوى السردي، في الْحُبْكَة، أقوالَ الشخصيات. ومن جهة أخرى، وعلى مستوى التّمثيل، تؤكدُ الإشاراتِ الْمَشْهَدِيَّةَ (scéniques) في قولها: (يتحدث بلسان أعجمي). يتعلق الأمر، إذن، بمحاكاةٍ للسلوك البريطاني.

وللنّقل الْحَرْفِيِّ، إضافة إلى ما سبق، وظيفةٌ لغويّةٌ فَوْقِيَّةٌ (métalinguistique)، لأنه يُحاكي محاكاةً ساخرةً الروايةَ الاجتماعية، التي يكون للشخصيات الأرستقراطية فيها مُتَغَيِّرٌ مُوغِلٌ في المبالغة، هو: النبيل البريطاني. وعلى هذا النحو، يجعل النَّقْلُ الملفوظَ ملفوظا من جهة، ولعبةً لفظيةً من جهة أخرى.

وقد يقوم النقل أيضا على الْمَثَلِ (proverbe)، الذي هو حالة خاصة من العبارات الجاهزة، وذو صيغة مأثورة وحِكَمِيَّة. أما

المَوْعظَةُ (maxime)، وهي جنس أدبي من سماته أن نَصَّهُ يُطاوِلُ الجملةَ، فغالبا ما تكون تحويلاً للمَثَل[4] .

وهناك حالة خاصة أخرى من العبارات الجاهزة، وهي الاستشهاد، الذي ليس سوى عبارة جاهزة مَخْتُومَة أو مُوَقَّعَة. وسَأَتَّخذُ مَثَلًا السطرَ الشعريَّ الآتي، وهو للقسّ «دوليل»[5]، يختم به قصةً مؤثرة جداً في موضوع مذابح شتنبر[6]:

(أَتْعَبَ التَّقْتِيلُ النَّهِمُ الْجَلَّادِينَ).

نجد في الجملة استعارة مَكْنِيَّةً، في نسبة (النَّهَم) إلى (التّقتيل)، واستعارة تصريحية في (الجلادين)، الذين شَبَّهَ بِهِمُ (الثائرين). إضافة إلى أن المركّب يضيف إلى العلاقة الإسنادية علاقةَ توازن، في الطّباق بين (النّهم) وَ(أتعب). والعوامل في الجملة مترادفة، لارتباط (الجلادين) ب(التقتيل) ارتباطا كِنائيّا. وإن مركبا من العلاقات كذاك المركب لكفيل بإثارة الانتباه، وعلى نحو مفرط، إلى شكل الرسالة. وهذا في حد ذاته ميزة التواصل الأدبي.

وإلى جانب فَكّ رُموز الملفوظ على المستوى الْخَطّيّ، فإنه يستلزم قراءةَ ما بين سطوره، فَنَقَعُ فيه على ما يقترب من عِبارة «جوفينال»[7]:

(وَغَادَرَتْ [مِيسَالِينُ] مَكَانَ الْبَغْيِ، وَقَدْ أَتْعَبَهَا الرِّجَالُ، لَكِنَّهَا لَمْ تَقْضِ وَطَرَهَا)

إن معادلةً قياسيةً تُلْحِقُ، إذن، (التقتيل) بـ (ميسالين)، وسيكون الثوار المتعطشون للدم هم عُشاقُها، وهنا يكون تعطشهم هذا قد تُرْجِمَ ترجمة شهوانية. على أن العلاقة بين الطرفين في

عبارة «دوليل» ليست نفسَها في الأصل اللاتيني؛ إذ يلزم حتى يستقيم الأمرُ أن يكون (الضحايا) عُشّاقا للتّقتيل. وأيّا كان الأمر، فإن هذا الترابط بين (التقتيل) وَ(ميسالين) يُضفي على السطر الشعري فعالية لا تكافئها تلك التي قد تكون للروابط النحوية، إذا ما نُظِرَ إليها من مستوى نصي وحيد، عوض النظر إليها على المستويين معا، (أي: نصُّ «فاليري» ونص «جوفينال»). ويُسْهِمُ في هذه الفعالية كونُ النّقل الحرفي، الذي يُوافقُ جمالية التقليد، يَهَبُ القارئَ ذلك الوهمَ الجميل بالانتماء إلى نُخْبَةِ الكاتب الثقافية نفسها. ولا شك في أن هذا ضربٌ من التّسْويغ، ولكنّه يُدَلِّلُ على صِلَةٍ بالنّص أكثرَ حَميمِيَّةً.

إن أدبية الجملة هنا رهينة بكونها استشهادًا جزئيًا، أو بتعبير أدقّ: تَتَوَقَّفُ على كونها مُتَغَيِّرَ بِنْيَةٍ، قد سَكَنَهَا مُتَغَيِّرٌ مشهور في سجلّات الأدب. وما أكثر ورودَ هذا النمط من النّقل الْحَرْفِيّ. وإذا ما كُنّا اليوم أقلَّ وعيًا به، فلأنه لم يعد موصولا بأية جمالية، عكس ما كان عليه في الأدب الكلاسيكي.

أما ثانية صيغ التحدد التضافري بين النصوص فهي الْقَطْبُ (الاستقطاب) (polarisation). وتعد علاقةُ الترابط بالتضاد، العلاقةَ الوحيدة، من بين علاقات التَّرَادُفِ وَالتَّجاوُرِ والتَّضَادِّ، المنظِّمة للكون الدلالي، التي تحدد علاقةً بنيوية محضة، مدركةً إدراكا مباشرا خاليا من اللَّبس. وينضح المعجم، هو الآخر، بِقَوَالِبَ مُزْدَوِجَةٍ، مفرداتها متضادة، ومتوازنة ومتكاملة فيما بينها.

وتبلغ هذه العلاقة المفضّلة من القوة ما يجعلها تولّد جملا، لا تَنشأ من الناحية الأدبية، إلا من أجل إنتاج الزَّوْج المَقْطُوب (المُسْتَقْطَب). إنها جمل مبنية لغاية معينة، مثلما أنَه لا مُسَوِّغَ لوجود بعض القَصص الجميلة إلا الإتيان بكلمة الختم أو بلعبة لفظية.

وعليه، يمكن النظر إلى الثنائية بوصفها رَحِمَ التّرابطات اللفظية، وقالبَ نَسَق كامل من الْحَفْز أو التّحفيز، الذي يشتغل من أجل زيادة استقطابِ التعارُضات. وعلى عكس ذلك، فالأبنية المعبرة عن التّعارضات تستمد من هذا الاستقطاب ما يشبه الترسيخ. وهذا هو حال الاسمين: (أخضر) وَ(أحمر)؛ فهما متلازمان تلازُما شديدًا، لأنهما لونان متكاملان. ومن هنا نجد عند «بودلير»[8]:

(«دُولاكْروا»[9]، بُحَيْرَةُ دَم تَرُودُهَا مَلَائِكَةُ الْعَذَابِ.
تَفَيَّأُ فِي ظِلّ تَنُّوبٍ[10] دَائِمَةِ الاخْضِرَارِ).

ولا يهم كثيرا أن يكون بودلير قد اعتقد أنه، وهو يبعث الجملة من القالب الذي أنتجها، يفسر هذا المنظور. ويتمثل هذا القالب في: (بحيرة الدم: اللون الأحمر – ترودها ملائكة العذاب: نزعة غيبية – تنّوب دائمة الاخضرار: اللون الأخضر، المكمل للأحمر).

والحق أن موضوعه هذا ليس أدبياً. لكن ما يهم هو أن هذا التعارض البسيطَ جِدًّا وَالطبيعيَّ جداً، قد استطاع توليد فضاءٍ راسِخ في الرّومانسيّة. وقد استلزم الأمر مشهدًا طبيعيًا لأن السياقَ كانَ يريد ذلك. وما كان اللون الأخضر المُمَيَّزُ عند «دولاكروا»، ومحله في السنن: (المنظر الطبيعي)، ليكون إلا النبات. غير أن

المدهش أن هذا اللون الأخضر وَلَّدَ، بدلاً من أية ماهية أخرى، (تَنّوبا)، مما يُعَدُّ مبالغة في الاخضرار. وأن من بين كل الأشياء الحمراء الممكنة، أثار هذا اللون الأخضر أكثرها مبالغة، ألا وهو (بحيرة الدم) المأساوية تلك. وهذا أيضًا مبالغة في اللون الأحمر.

لقد اتبع التوليد مسار العبارة الجاهزة: (بركة دم)، الذي خُطَّ مسبقا، وبالغ القَطْبُ أيضا في (بِركة) التي تحولت إلى (بُحَيْرَة). وتجري الجملة وفق نظام أقل مقاومة للتّرابطات القَالَبِيَّة، حيث تكفي العبارة الجاهزة، التي تجعل من الأخضر لونا للأمل، من أجل أن يَدْفَعَ اعتراضُنا المُفْتَرَضُ «بودلير» إلى القول:

(وَلأيًا تُعَدِّلُ خُضْرَةُ الأَمَلِ القَانِيَةُ،

هَذِهِ الكَآبَةَ الدَّمَوِيَّةَ وَالعَاتِيَةَ).

ولما كان المعنى يُمْلي التخفيفَ من التعارض، حيث يتعلق الأمر بتمثل مُشْبَع بالكآبة، فقد أُلْغِي الفعل المُعَبِّرُ عن تقاطُب اللونين، وهو (تُعَدِّلُ)، بواسطة الحال (لأيا). والنتيجة فسادٌ مُوازٍ في اللون، وبالتالي في رمزيته، فيصبح الأخضر قانيًا.

وهكذا، يشتغل التعارض الاستعاري السالف تأسيسه، سواء غُيِّر أم لم يُغَيَّر، اشتغال برهان استعاري على «واقعية» الملفوظ. وإن هذا البرهان، ولا شيء غيره، هو الذي يُلْبِسُ صورة «الملك» الذي أتعبه التهتك، نزعَتَه الواقعيّة، في المقطع الثالث من «كآبة»، وفيه:

(... وَهَذِهِ الجُثَّةُ الحَمْقَاءُ،

حَيْثُ يَسِيلُ مَاءُ «لِيطِي»[11] الأَخْضَرُ بَدَلَ الدَّمِ).

لقد أعلن استبدال الدم بالماء على المستوى النحوي بواسطة (بدل)، وعلى المستوى المجازي بواسطة (نهر «ليطي»). لكن، لنقل إن ما يكرس خلع الحياة عن الدم، وتحويل الأوردة، أوردة الحياة، إلى «أوردة مأتمية»، هو هذا اللون الأخضر، الذي يحطم لون الحياة الأحمر.

ويَحْدُثُ أن تكون الازدواجية المعجمية قوية بما يكفي لتكون رمزية في ذاتها. وعندئذ يصير المركب الذي أكسب دلالة، قادرًا على توليد «حكاية»، كما هو الحال في «حب التلميذين» لـ «أندري بيير دومتنديارك»[12]:

(لَهُ حِبْرٌ أَخْضَرُ،
وَلَهَا حِبْرٌ أَحْمَرُ،
وَهُمَا يُحَرِّكَانِ قَلَمَيْهِمَا).

بقي لنا أن نُنْعِمَ النّظر في أكثر صيغ التحدد التضافري أهمية، وهي صيغة تحيين الأنساق الوصفية. وأقترح هذا مصطلح «الأنساق الوصفية»، الأقل رحابة من «الحقل الدلالي أو الترابطي»، للدلالة على نموذج مثالي تنسجم معه إحالاتنا على مدلول معطى، انسجاما إيجابيًا أو سلبيًا، كليًا أو جزئيًا. ويتألف النسق الوصفي من دوال مترابطة وفق بنية مدلول مركزي، ترابطاته نفسُها عباراتٌ جاهزةٌ، ومتسلسلة منطقيا، بحيث إن أي دال من هذا النسق يمكن أن يكون كناية عن المجموع.

وعلى هذا النحو، يُفتق المدلول «ملك» سلسلات ترابطية مختلفة؛ فإذا أخذت كلمة (ملك) في سياق قدحي مثلا، فإننا

نجدها في مركز نسق تدور في فلكه كلماتٌ مثل: النديم والمهرج، وقوالب عن العزلة والملل وعجز الملك «القدير».

تتبدل المتواليات الترابطية حسب مَعْنَم[13] (sème) «الملك» أو مَعَانمه، التي ينتقيها سياق ظهور الكلمة/النواة. وتزود سيرورتها القراء بعلاقات مألوفة عندهم، وتجعلهم يشيمون فيها مخايل الجواب عن حقيقة بديهية، بما أنها تجيب عن توقعهم. ومن هنا تنشأ بعض الأوصاف المقنعة، لأنها توحي بكون موضوعها مثاليا، وبأنه نموذج، ومادة أولية للأدب. ويقوم المقطع الثالث من «كآبة» ل«بودلير»، مثلا، على تحيين هذا النسق لكلمة (ملك) فقط.

إن النسق الوصفي، في الحالة الأكثر بساطة، يشبه تعريفًا لغويًا. وهذا هو حال كلمة «هارمونيكا»، التي يزودنا تعريفها اللغوي بالسمات الجوهرية في موضوعها الرومانسي. فليست تدل، كما هو الحال عندنا نحن المعاصرين، على ضرب من «الأوكارينا»[14]، وإنما ترتبط «هارمونيكا»[15] بـ «الكلاشارمونيكا»[16]، التي كانت شعبية جدا في ألمانيا على عهد «فيرتر»[17]، وكانت تُصْنَعُ من حَلَقات زجاجيّة ملئت ماءً على نحو متفاوت، وكانت ترن عندما يقرع العازفُ أطرافها بأُصبُعه المبلل. وتشير التعاريف اللغوية للكلمة في ذلك العصر، دائما، إلى ما تحدثه اهتزازات الهارمونيكا في نفسية المستمع، من تأثير يقترب من الشجو، فقد كانت هذه الموسيقى تصاحب الشعائر «الإشراقية»[18]. هذا، وقد سجلت «مدام دو ستايل»[19] ذلك «التوافق» بين هذه الموسيقى وبين مقامات النفس الرومانسية.

كما تولد الكلمة تمثيلات للنفسية الكئيبة. وأجتزئ، مثلا، بالجملة الآتية، من «حياة رانسي»[20]، وفيها يذكر «شاطوبريان»[21] النزاعات التي يخوضها مؤسس «دير اللاتراب»، وقد بلغ من الكبر عُتيًّا، مع أن الندم والالتجاء إلى الصلاة فيها يبقى أمرا واردا:

(وَمَعَ ذَلِكَ، لَمْ يَكُنْ «رَانْسِي»، مَهْمَا عُمِّرَ وَاشْتَدَّ عَلَيْهِ المَرَضُ، لَمْ يَكُنْ لِيَهِنَ فِي المَعْرَكَةِ قَطُّ. وَلَكِنَّهُ حِينَ كَانَ يَرُدُّ ضَرْبَةً مِنَ الضَّرَبَاتِ، كَانَ، مِنْ فَوْرِهِ ذَاكَ، يَغْرَقُ فِي خِضَمِّ نَدَمِه؛ فَكَانَ لَا يُسْمَعُ غيرُ صَوْتٍ وَاحِدٍ فِي غَمْرَةِ الأَمْوَاجِ، وَكَأَنَّهُ أَنْغَامُ «الهَارْمُونِيكَا» الشَّجِيَّةِ، تَنْبَجِسُ مِنَ المَاءِ وَالبِلَّوْرِ).

تنقل هذه الجملة تعريف «الهارمونيكا» كما هو: (الأنغام الشجية تنبجس من الماء والبلور). وباستثناء كلمة (البلور)، التي تعد تساميا (sublimation) أسلوبيا بكلمة (زجاج)، وهو ليس تساميا عَبَثِيًّا، ولا لمجرد الزُّخْرُفِ اللفظي، ولكنه نتيجةٌ حتميةٌ للرمزية التي يضفيها السياق على كلمة (هارمونيكا)؛ ذلك أن كلمة (بلور)، بوصفها مبالغة في كلمة (زجاج)، تثير بعض المعانم مثل: الشفافية والرِّقة، وفي هذا السياق: قابلية الاهتزاز. باستثناء كلمة (البلور) فإن المبالغة، إذن، على المحور الاستبدالي لمكنات كلمة (زجاج)، هي التَّعْلِيلُ (motivation) المعجمي لـ(الاهتزازات الموسيقية). ونتيجة لذلك، كانت، على مستوى المُرَكَّبِ، التَّعْلِيلَ الوصفيّ لفعل تلك الاهتزازات في النفس.

إن الاستدراك في الشاهد (ولكنه حين كان...)، يأخذنا، وهو يُحَيِّنُ مكانًا مشتركًا لصفات الآلة الموسيقية المعروفة، إلى منطلق

الصورة [الروائية]، فثمة (صوت رخيم) ولكنه (شجي)، ومن هنا يحضر (الندم) في هذا السياق. والتحدد التضافري في الجملة، إلى ذلك، تحدُّدٌ مزدوج، إن جاز لي التعبير، لأن (هارمونيكا) تتصل ب(الندم) بواسطة (الماء)، أنّ كان هذا الماء السلسبيل هو نفسه ماء [عين] الندامة.

تنتج الصورة [الروائية]، حقًّا، عن مصادفة أو تشابك بين تعريف (هارمونيكا) والعبارة الجاهزة: (يَسْتَغْرِقُهُ التَّأَمُّلُ، أَوِ الْيَأْسُ، وَنَحْوُ ذَلِكَ.).

لقد أُخِذت العبارة الجاهزة بمعناها الحرفي، (فكل ما هناك الانتقال من صيغة التعدي: «يستغرقه» إلى اللزوم: «يغرق») ، وحُوِّلت كلمة (الندم) إلى إبدال من كلمة (الماء)، وهذا عمل مُركّبي. والكلمتان معا تسدان المسدَّ نفسه في نظم الجملة. وعليه، تُولد الجملة كلمة (الأمواج)، وكلمة (في)، وتولد المبالغة (في خضم) مجاراة للمعنم (التقاعد) المتضمن في (الندم). ومن هذه الأمواج الأليمة، إلى ماء [أنغام] الآلة الشجية، فإن المعادلة الكنائية تستقيم دون تمحل.

إن تحيين النسق الوصفي لكلمة ما، لا يتوقف بالضرورة على حضورها حضورا ماديا في الجملة؛ فعلى العكس، يزداد هذا التحيين خفاء إذا ما كانت الجملة تحويلاً حرفياً لتلك الكلمة، عندما تكون الجملة كناية. وفي الواقع، تشكل الكناية الحالة القصوى للتحدد التضافري في العلاقات النحوية، بواسطة بعض العلاقات الدلالية. فالكناية، سواء كانت حكيا أو وصفا، لا تقوم، على امتداد مركب

ما، سوى بتوسيع معطى، يوجد برمته في معانم الكلمة، التي تكون تحويلا لها، وفي الوظائف التي كان يمكن لتلك الكلمة أن تضطلع بها في السياق الذي عوضتها [الكناية] فيه. وهكذا، فقد كتب «لامرتين»[22] [في قصيدة: «إلى الآنسة دلفين جاي»]:

(كُنْتِ تُغَنِّينَ لِلْمَهْدِ الشَّكْوَى الْحَنُونَ،
الَّتِي أَنَامَتْهُ).

ونحن ندرك، من غير مشقة، أن الأمر يتعلق بمعادل أدبي للجملة: (كنتِ تغنين غناء مُهَوِّدًا)[23].

وننتبه إلى هذه الأدبية بتأثير الخاصية التواضُعية (أو الاصطلاحية) للاستبدال. لأنّا، في الوقت نفسه الذي نفهم فيه معنى الملفوظ، نحس أن هذه الطريقة في التعبير عن المعنى بما هو مخالف للعُرْف اللغوي (المهد، والكناية: [الشكوى الحنون]، في حد ذاتها) تمتد إلى جمالية تقليدية، لها مكان بَيِّنٌ في تاريخ الأدب.

ولكن هذا التفسير التاريخي للأدب، لا يراعي إلا الطريقة التي يدرك بها القارئ أنه أمام ظاهرة. ويبقى لنا أن نفسر الإدراك نفسه: إن من البديهي، أولا، أن الاستبدال يشتغل اشتغال اللغز؛ فالكلمة النواة تبقى في الجمل التي يولدها النسق الوصفي للكلمة، كما هو شأن الكلمة (هرمونيكا)، بينما تختفي في الكناية.

ومن نظر ثان، يُدْرَكُ وجودُ هذا اللغز، لأن القارئ يجد نفسه بصدد وقائع تتعلق باللانحوية (non-grammaticalité).

هذه، إذن، هي الآلية اللغوية للأدبية: تَحُولُ هذه الوقائع بين القارئ والفهم، فلا يجد بُدًّا من اللجوء إلى افتراض معنى

مجازيّ. فالقارئ لا يفهم (كنت تغنين للمهد) إلا بافتراض أن كلمة (المهد) تستبدل المحتوى بالتعبير الذي يحتويه. وبعد هذا، ينبغي أن تُصاغ القاعدة التي تحكم اللغة الفردية الخاصة لهذه الجملة على النحو الآتي: يشير المفعول به (الشكوى) إلى ضرب من النغم، ويُحَصَّلُ دال المدلول (نغم) من خلال تقاطع النسقين المعنميين لكل من (نغم) وَ(رضيع)، مع إقصاء كلمة (نغم).

يؤدي المركب الأول (النغم)، وهو مركب ذو تحفيز ضمني غير مباشر، الوظيفة نفسها التي أداها المركب (هرمونيكا) بصورة مباشرة. وتُحقق الجملة، وقد حُدّدتْ على هذا النحو، الشروط الأساسية لكلمة (التهويدة)، والموجودة فيها بالقوة، وهي أنها: (أغنية لإنامة الأطفال)، و(من غنّت هذه الأغنية)، و(الرضيع الذي غُنيت له)، و(النوم الذي كان نتيجة كل ذلك). على عكس ما هو عليه الأمر في الجملة: (كنت تُغنين تهويدة)؛ فهنا يضاف وصف إلى الملفوظ، وقد مُثّل مستقبِل الفعل (غنى تهويدة) بالمهد. وعليه، ينضاف إلى الرابط التركيبي رابط كنائي، ولو صُرّح بكلمة (تهويدة) لكان ثمة تجنيس. ومن هنا، ينشأ أثر أسلوبي، ويضاف إليه (الشكوى الحنون)، التي تصرح بمعنمين لكلمة (تهويدة)، أولهما معنم «عاطفة الأمومة، (أو هو على كل حال «حب حام»)، الذي يحفز العلاقة (مهدهِد - مُهدهَد). والثاني معنم «الكآبة». على أن هذا التفسير لا يستقيم إلا لأن (الشكوى الحنون) وقعت مفعولا به لفعل تُوَجّهُ دلالَتَهُ كَلِمَةُ (المهد). وبهذا، فالمعادلة بين (حنون) وبين (الشكوى والتهويدة) أمر يعود إلى الجملة. وأخيرا، تحقق جملة الصلة معنم كلمة (تهويدة)، الذي هو: «خاصية

الإنامة». وتنشأ عن هذا وظيفة ثلاثية: فعلى مستوى الجملة، تُكمِّل جملة الصلة التَّحَوُّلَ، وتُتِمُّ تعويض الكلمة النواة بتعريفها، ونتيجة لذلك، فهي تشكل وحدة بنيوية من الأسلوب، لأنها تجعل القارئ يعي أن ثمة استراحة، (إذ توجد وقفة عروضية).

وعلى مستوى التمثيل (représentation)، تُنهي المشهد، وتُمِدُّهُ أخيرا بنهايته السردية المتمثلة في (النوم)، وهو ما يسوغ الغاية من الفعل (تغني).

وعلى مستوى الأسلوب، ترتبط العبارة (أنامته) بعبارات جاهزة من مثل: «غالب النوم»، و«غلبه النوم»، وغيرهما. وتستمد هذه العبارة الجاهزة نجاعتها من كونها تؤلف بين معانم متناقضة. وبذلك، فهذه الجملة تُفعِّل النموذج المثالي (archétype) الآتي: «إحداث عُنف لطيف».

وننتقل الآن إلى ثانية القواعد المتحكمة في توليد الجملة الأدبية، وهي قاعدة التبديل. وتُطَبق هذه القاعدة في الحالات التي يُوَلِّدُ الجملةَ فيها تحويل يَعُمُّ مجموع مكوناتها في الوقت نفسه. والحال أن تغيير عامل واحد (أو على كل: تغيير عوامل العناصر التي تُحَيِّنُ بنية مضمونية)، يؤثر في كل العناصر الدالة.

وإن هذه القابلية للتبديل الشامل، ولنلاحظ ذلك في الفقرة الآتية، هي التي تتيح النظر إلى الجملة الأدبية بوصفها لغة فردية صغرى. وعلى سبيل المثال، كتب «هيجو»[24] [في مقدمة ديوانه «ملحمة القرون»]، الجملةَ:

(يَقَعُ هَذَا الْكِتَابُ (...) مَوْقِعًا فَرِيدًا فِي بَابِهِ، وَهُوَ يُشَكِّلُ كُلًّا).

ثم يُبَدِّلُ حرف الدال من (فريدا) بحرف القاف. فيغيِّر هذا التبديل باقي مكونات الجملة، ويَحصُل على الملفوظ الآتي:

(يَقَعُ هَذَا الْكِتَابُ ضِمْنَ فَرِيقٍ، وَيُمَثِّلُ جُزْءًا مِنْ مَجْمُوعَةٍ).

وتظل الرحم النّصيّة والتحويل جنبا إلى جنب في النص، للتعبير عن «الخاصية المضاعفة»، للديوان المذكور.

تتكيف العبارة الجاهزة على نحو مُعْجِب مع تلك التبديلات الشاملة، أنّ كانت ذات بنية مسكوكة. مثال ذلك أنّا يمكن أن نُعيد صياغة العبارة [الإنجليزية] المألوفة:

«لَقَدْ كُنْتَ فِي حَاجَةٍ إِلَى هَذَا، كَأَنَّمَا هُوَ رَضٌّ فِي الرَّأْسِ».

كما يلي:

«لَقَدْ كُنْتَ فِي حَاجَةٍ إِلَى هَذَا كَأَنَّمَا هُوَ صَدْعٌ فِي الصَّدْرِ».

فلما كانت كلمتا «رَضّ» و«رَأْس» تنتميان إلى محور استبدالي متجانس يبدأ بحرف /ر/، فقد كان إيجاد معادلاتهما الدلالية في استبدال يبدأ بـ/صَدْ/ أمرا كافيا.

إن عامل التبديل يتمثل في اللجوء إلى التقنية لجوءً ذا نزعة تقليدية ساخرة. فإذا أخذنا الجملة:

(اُجْثُوا عَلَى رُكَبِكُمْ وَصَلُّوا مِنْ أَجْلِ الْمَوْتَى!).

وفيها لا تترابط الكلمات إلا برابطتين: النحو وحقلها الدلالي المشترك.

لقد أعاد «لوطريامون» كتابة هذه الجملة مضيفًا على كل كلماتها سمة تشير إلى تلك النزعة التقنية، التي سبق ذكرها، فقال:

(لِيُحْنِ كُلٌّ وَاحِدٍ مِنْكُمْ دَاغِصَتَيْهِ، وَابْدَؤُوا نَشِيدَ مَا وَرَاءَ الْقَبْرِ!).

إن أدبية هذه الجملة ترتبط بطبيعتها المزدوجة؛ فهي من جهة رسالة، (أي دعوةٌ من الكاتب إلى جمهوره). وهي من جهة أخرى، تعليق على هذه الرسالة. فالجملة تخلق الدلالة، وهي تسير من كلمة إلى أخرى. وتبخس هذه الدلالة وتدمّرها عندما تَفْرِضُ على تلك الكلمات ثابتا شكليا غير معلَّل، فيما يُشْبِهُ القِنَاعَ الصَّرْفِيّ (morphologique).

إن التقييم (évaluation)، (إيجابيا كان أو سلبيا كما هو الأمر في الشاهد الأخير)، ينكبّ على الجملة بوصفها كُلًّا؛ ذلك أن الجملة كلها تشكل وحدة أسلوبية واحدة. ولو ولينا، في التعبير عن هذه الظاهرة، شطرَ الدلالة، لَتَبَيَّنَّا وجود دلالتين: تتبع الأولى من التدرج في قراءة الجملة. أما الثانية فتنتج عن فهم مكونات الجملة الشكلية كلها في الحين نفسه.

إن المعنى الشامل في مثال «لوطرياموn» هو نفي المعنى الخطابِيّ، أي نفي الدعوة إلى الصلاة. وهكذا، تقع السخرية بين تَبَيُّنِ شفرة الجملة، بوصفها متوالية من العلامات، وتبين تلك الشفرة بوصفها علامة فريدة.

ولا شك في أن السخرية والهَزْلَ في المثالين السابقين، ليسا سوى حالات خاصة من تقييم الجملة إيجابًا أو سلبًا. ويُغير هذا التقييم، فعلا، البنية الدلالية تغييرا عميقا؛ فبدل أن تدل الكلمات وَفْقَ إحالاتها المرجعية، وحَسَبَ مدلولاتها الخاصة، فإنها تدل تَبَعًا

لِلْمُؤَشِّرِ (indice) الذي تأثرت به. ولعل هذا ما نلاحظه في الجملة الآتية من قصيدة نثرية لـ «بودلير»:

(وَكَانَتْ هُنَاكَ أُمَّهَاتٌ عَجَائِزُ يَحْمِلْنَ مُجْهَضِينَ،
لَازِقِينَ بِأَثْدَائِهِنَّ المَهْزُولَةِ).

لم تؤكِّد الجملة من خلال تجلي معانم الدال (أمهات عجائز)، وهو الدال الذي يقصي الإرضاعَ، وكلَّ علاقة فعلية بالرضيع. وإنما تُشْتَقُّ العلاقات التي يشير النص إليها، إن لزم الأمر ذلك، من نسق وصفي لكلمة «مَسْغَبَة». ولا توجد إطلاقًا سلسلة ترابطية تسمح باشتقاق (لازقين) من الكلمة (مجهضين). وفي الحقيقة، ينتج استمرار الدلالة القدحية في الجملة عن قلب العلامة الموجِبة إلى علامة سالبة. وهو قلب يمليه السياق.

يصف المقطع السابق بطنَ الشيطان، وفيها وشوم وجوه صغيرة متحركة، تُمَثِّلُ صُوَرَ البؤس الكَوْنِيِّ الكثيرة. ومن هذه الصور القَدْحِيّةِ بالضرورة، ليست الجملة السابقة سوى مظهر سلبي لعبارة جاهزة في وصف الأم، يمكن أن تكون في شكلها الإيجابي:

(أُمَّهَاتٌ يَحْمِلْنَ رُضَّعًا مُتَعَلِّقِينَ بِأَثْدَائِهِنَّ).

ويزيد من وطأة هذه السَّلبية الاستقطابُ، الذي يُبَعِّدُ المسافة، في كل كلمة، بين متغيرها السابق للتبديل، ومتغيرها اللاحق له؛ فالأم في صورتها الإيجابية القصوى تتمثل في العبارة: «أم شابة»، وبعد التبديل نحصل على عبارة: «أم عجوز». وتُوَلِّدُ كلمة «رضيع»، المقترنة غالبا بالعبارة الجاهزة: «مفعم بالحياة»، كلمة «مُجهَض».

وتُمثِّلُ (متعلقين) صورة تعلُّق إيجابي. ويَحْضُرُ هذا التعلق الإيجابي أيضا في قصيدة «البقرة» للشاعر نفسه، حيث قال:

(أَيَّتُهَا الأُمُّ الكَوْنيَّةُ!

أَيَّتُهَا الطَّبِيعَةُ السَّمْحَةُ!

إِنَّنَا هُنَا...

مُعَلَّقونَ مِنْ كُلِّ سَبَبٍ بِثَدْيِك العَظِيم...

بِمَنَابِعك اللَّانِهَائِيَّةِ، الَّتِي تُشْفِي غَلِيلَ صُدُورِنَا).

تُوَلِّدُ كلمةُ (متعلقين)، إذن، (لازقين)، التي هي صورة إلحاح مكبوت، وأؤكد على طابع الكبت، وهلم جرا. وعليه، فالجملة لا تقوم على وَسْم واقعي، ولا تحمل معنى إلا من خلال وظيفة السَّلْب، بتَبْدِيلِ مُتَغَيِّرٍ لـ«البُؤْسِ الكَوْنيِّ» مِنْ نَسَقٍ وَصْفِيٍّ مُخَصَّصٍ، في العادة، للتعبير عن البهجة.

يُعد التبديل تحويلاً استبداليًا (أوترا كُبِيًّا) (paradigmatique). وقد بقي أن أدرس التحويل المُرَكَّبِيَّ (syntagmatique). وتُطَبَّقُ في هذا الضرب الثاني من التحويل قاعدة النّشْر (expansion)، التي أصوغها على النحو الآتي: « في كل جملة دُنْيَا مُعْطَاة، نَوَاتِيَّة أَوْ رَحميَّة، فإن كل مكون من مكوناتها يُوَلِّدُ شكلا (صورةً) أكثَرَ تعقيدًا.». وهذا هو الشأن في وصف «تيوفيل جوتيي»[25] شخصية «نرفال»:

(كَانَ هَذَا الفِكْرُ خُطَّافًا مَمْسُوحَ[26] الرِّجْلَيْنِ. لَقَدْ كَانَ كلُّهُ أَجْنِحَةً، وَلَمْ تَكُنْ لَهُ أَرْجُلٌ. كَانَ لَهُ، عَلَى أَكْثَرِ تَقْدِيرٍ، مِخْلَبٌ لِلتَّعَلُّقِ بِالأَشْيَاءِ بُرْهَةً، وَلِاسْتِرْجَاعِ الأَنْفَاسِ. لَقَدْ كَانَ يَغْدُو وَيَرُوحُ،

وَيُعَرِّجُ تَعْرِيجًا مُفَاجِئًا عَلَى الزَّوَايَا غَيْرِ المُتَوَقَّعَة، وَيَصْعَدُ وَيَنْزِلُ، أَوْ بالأَحْرَى يَصْعَدُ، وَيَطِيرُ وَيَتَحَرَّكُ فِي الْوَسَطِ المَائِعِ بِبَهْجَةِ كَائِنٍ مَوْجُود فِي بِيئَتِه، وَبِحُرِّيَّتِهِ).

تَجَلِّي الجملة البدئية: (كان هذا الفكر خطافا ممسوح الرجلين) معانمَ (الفكر)، التي يتعارض بها مع المادة الجامدة، والتي خلقت جملة من القصائد، يعبِّرُ فيها «الطيران» عن السمو الروحي تعبيراً استعارياً. ويعزز قوله: (ممسوح الرجلين) أمراً يتبين كالآتي: تصير كلمة (الخطاف) مبالغة انطلاقا من الاستعارة البسيطة: استعارة «العصفور» لـ «الشاعر». ومادام الخطاف بغير رجلين، فهو في مأمن من أن يجد نفسه «منفيًا على الأرض» مثل «بَطْروس بودلير»(27).

وهكذا، يُطْلِقُ هذا التجلي وحمولته الأسلوبيةَ الزائدةَ، العنانَ لِنَشْرِ الجملتين التاليتين، انطلاقا من رَحِم الجملة البدئية، التي تُدْرَك إدراكًا ذا مفعول رجعي، بوصفها شَكلاً أدنى. ويتكرر كل مكون من مكونات الجمل المدروسة في هذا النموذج، مرتين على الأقل. ذلك أن المُكَوِّنَ يُنَزَّلُ أولا، ثم يُبنى، ثم يُزَيَّنُ ويُسَوَّغُ(28). فعبارة (كان كله جناحًا) تولِّد (لم تكن له أرجل)، و(يُعرج) تولد في البداية (على الزوايا غير المتوقعة)، ثم تولِّد المركب (يروح ويغدو) ومثيلاته، التي هي أيضا ثنائية، وهكذا.

ومن المعلوم أن التَّسْوِيغَ لا يعدو أن يكونَ مظهرًا ناتجًا عن هندسة الجملة. ولعل المثال الأخير أن يكون بسيطا، لأنه يَنْتُجُ عن التَّكرار، إذ كل جملة تُوَلِّدُ مُشاكِلَهَا، وفق نظام مُتَنَمٍّي التَّعْقِيدِ.

وفي أغلب الحالات، يصير الضمير اسما، والاسم مركبا اسميا، والنعت (الوصف) جملة صلة، وهكذا. وكل مجموعة من المجموعات الناتجة قادرة على توليد مجموعة أخرى بواسطة الإلحاق[29] (adjonction) أو الإدماج[30] (enchâssement). ويمثل الفعل حالة خاصة، حيث يُحَوَّلُ تحويلًا يكون فيه ما يُعَبِّرُ عنه من حالة أو حدث، قابلا للتّمثيل في شكل دراميّ أو حركيّ، أوعلى الأقل في صيغة مُدْرَكات حسِّيَّة. وهكذا، وفي مقطع من «حواء المستقبل» لـ«فيلي دوليسل آدم»[32]، اتخذ فيه «طوماس أديسون»[24] شخصية له، يضغط المخترع على زرٍّ لتشغيل الحاكي (الفونوغراف):

(وَكَافَأَ بِنَقْرَةٍ مِنَ الأُصْبُعِ الْوُسْطَى بُرْغِيَّ الصَّفِيحَةِ المَعْدِنِيَّةِ المُهْتَزَّةِ).

إن هذا التكلُّفَ في الوصف ليس عبثيّا، فهو يُحَيِّنُ بنية تضادية، (تمثل النموذج الجامع للحركة اللطيفة التي تكفي لتشغيل دواليب آلية معقدة)، توافقها عبارات جاهزة شتى، في محاكاة الآلة محاكاة أدبية، وفي رواية الاسْتِبَاقِ[33].

وعلى هذا، يكون النَّثْرُ آليةً تَنْتَقِلُ بواسطتها الجملةُ من السرديّ إلى الوصفيّ، ومن الملفوظ غير المُسَوِّغ إلى تَمْثِيلٍ مُشابه للواقع، أو قادرٍ، أيضًا، على إثارة الانفعالات، قدرةَ الشيءِ الممثَّلِ على إثارتها.

وسيُرِينَا المثالُ الأخيرُ كيفَ يُوَلِّدُ النَّثْرُ صُوَرًا مُرَكَّبَةً تركيبا مُتَنامِيًا. وهو مقتطفٌ من قصيدة «الحُلِيِّ» لـ «شارل بودلير».

13 – عَيْنَاهَا تُحَدِّقانني تَحْديقًا، وَكَأَنَّهَا نَمِرٌ مُرَوَّضٌ

14 – وَفي هَيْأَة مُلْتَبِسَة وَحَالمَة، كَانَتْ تَتَصَنَّعُ بَعْضَ الْهَيْآتِ،

15 – وَقَد اتَّحَدَتْ فيهَا الْعِفَّةُ وَالشَّبَقُ،

16 – فَأَلْبَسَتْ تَقَلُّبَاتِهَا رَوْنَقًا جَديدًا.

* * *

17 – وَذرَاعُهَا وَسَاقُهَا، وَفَخذُهَا وَصُلْبُهَا

18 – مَصْقُولَةٌ كَالزَّيْت، مُتَمَوِّجَةٌ كَالإِوَزَّة،

19 – كَانَتْ تَمُرُّ أَمَامَ عَيْنَيَّ الْبَصيرَتَيْنِ وَالصَّافيَتَيْنِ،

20 – وَبَطْنُهَا وَثَدْيَاهَا، وَهَذه الْعَنَاقيدُ منْ كَرْمَتي.

* * *

21 – كَانَتْ تَتَقَدَّمُ، وَهيَ أَكْثَرُ غُنْجًا منْ مَلَائِكَة الْعَذَابِ

22 – لكَيْ تُعَكِّرَ الصَّفْوَ الَّذي كَانَتْ فيه رُوحي،

23 – وَلكَيْ تُخْرِجَهَا منْ صَخْرَة الْبِلَّوْرِ،

24 – الَّتي كَانَت الرُّوحُ جَالسَةً فيهَا، هَادئَةً وَمُنْعَزِلَةً).

* * *

يصف «بودلير» مَشْهَدَ خَلْوَة غَراميّة مبتذَلًا، يمكن أن يُلَخِّصَهُ عَلَى نَحْو فَظٍّ قَوْلُنَا: «كانت تبدو في هيآت شهوانية لكي تثيرني.». ومن جهة أخرى، نجد هذه الجملة النَّوَاتيَّة في شكلها الأدنى في النص المذكور نفسه، في السطرين 14 و15، اللذين اشتُقت منهما بقية الأسطر، في قوله:

(كَانَتْ تَتَصَنَّعُ بَعْضَ الْهَيْآتِ).

في الجملة المشتقة الأولى (السطران 17 و18)، يُوَلِّدُ تَحويلُ الضميرِ المستتر (هي) في (كَانَتْ) تراكُمًا في التَّمثيل الْكِنَائِيِّ للمرأة بوصفها موضوع الرغبة، يتجلى في مَفَاتِنَهَا (السّطر 17). ويحدِّد هذا النَّشْرُ الأولُّ نَشْرًا ثانيا يتمثل في النعوت في السطر 18، إذ يُوَلِّدُ كلُّ نعت (وصف) منها، هو أيضا، وصفه الخاص، مُدَعَّمًا بالتشبيه، (كالزيت، وكالإوزة). وهو تشبيه وظيفي لأنه يُثْبِتُ انتقال (الذراع والساق والفخذ والصلب) من فِئَة «أعضاء الجسم» إلى فئَة «موضوع شهواني». ويُعد هذا النّمط من التشبيه بنيةً دائريَّةً، تُسْهِمُ في جعل الجملة نَسَقًا مُنْغَلِقًا.

وقد جرى تحويل آخر، هو على عكس ذلك التحويل الذي يُوَلِّدُ النعت انطلاقا من الاسم مجليًا معنمًا من معانم هذا الاسم؛ إنه توليد الاسم انطلاقًا من النعت، مع قيد واحد يوجِب أن يكون الاسم الناتج مختلفا عن ذاك الذي انطُلق منه.

وعلى هذا النحو، ينتقل المعنم «الرقة المثيرة»، وهو يَرفع تقييمه الإيجابي في كل مرحلة، من (صلب الشابة) إلى (متموجة)، ومن (هنا) إلى (الإوزة). وذلك مع تعقيد يتمثل في أن الطائر في هذا المقام كناية عن (التبرج)، وهو يُكسب هذا العنصر التفصيلي ، والذي يستطيع بواسطته أن يُجَلِّيَ المَعْنَمَ المذكور، كلَّ الطاقة التأثيرية لمجموع المدلول «الإوزة».

أما فيما يخص الفعل الرَّحِمِيَّ: (تَتَصَنَّعُ بَعْضَ الْهَيَآتِ)، فلقد أُعيدت كتابته أولا، في شكل حركيّ في السطر 19: (كانت تمر أمام عيني)، ثم في الجملة المشتقة الثانية، في شكل درامي في قوله

في السطر 21: (كانت تتقدم). وهو تحوُّل من نزعة حب الظهور المألوفة، إلى تَحَدٍّ غريزيّ.

ولَمَّا كانَ الشريكُ الذَكَرُ وَالرَّائِي موضوعَ محاولة الإغراء، فهو يتحدد في هذا المقطع السردي بتشعُّب المُمْكِنَاتِ المُتَاحَةِ لَهُ؛ فهو مُعَلَّقٌ بين الاستسلام للمحاولة، وبين رفضها. وقد حصل الانتقاء الذي قُضي أمره من قبلُ، بمراعاة قاعدة الاستقطاب، إذ من البديهي أن الأكثر أهمية هو: عدمُ خضوعه، وأن تزيد مقاومته في طول اللعبة الشهوانية. ومن هنا قوله في السطر 19:

(عيني البصيرتين والصافيتين).

وتُعد الجملة المشتقة الثانية (الأسطر من 20 إلى 24)، نَشْرًا من الدرجة الثانية، وكأنها مبالغة في الجملة الأولى، التي هي لها، [أي للجملة الثانية]، بمنزلة الرحم فيما يخص التحويل، وبمنزلة سياق أصغر فيما يخص البنية الأسلوبية.

ويبلغ أُنْمُوذَجُ (paradigme) مفاتن الغاوية الكنائية، ذروته في قوله: (بطنها) وَ(ثدياها). والمفاتن نفسها، يؤكد عليها قولُه: (وهذه العناقيد من كرمتي.)، وفيه استعارة اقتبسها، يقينا، من «نشيد الأناشيد»[34]. ولكنها، هي أيضًا، تضيف إلى المعنم «امرأة» معنمَ «المَلِك»، فتجعل من السَّيِّدَةِ الكَرِيمةِ أَمَةً.

وتُستَبدل بالتَّوْصِيفِ (اشتقاق الوصف أو النعت) المعزَّز بتشبيهات الجملة المشتقة الأولى، بعضُ الموضوعات الاستعارية. وأخيرا، يُضاعَفُ تقاطُب التّعارُض بين المرأة المُحاوِلَة وبينَ مَنْ تُحَاوِلُ إغراءَه؛ فمن جهة، كان الأَوْلَى أن يُعَزَّزَ التّعارُضُ بتشبيهات

بسيطة، لكنه يطالعنا بوصفه صراعًا بين طرفي استعارتين مكنيتين (غُنْجُ المَلاَئكَة، وجُلُوسُ الرُّوح)، وهو الصراع الروحي الأقرب إلى المُجَاهَدات بين الشيطان والناسك منه إلى المُرَاوَدَة الغَزَلِيَّة.

ومن جهة أخرى، نُلفي انتقالاً من السردي إلى الوصفي؛ ذلك أن الجملة تُوَلِّدُ مَجَازًا مُرَكَّبًا (allégorie)، مُحْتَذِيَةً عَلَى مِنْوَالِ قَالَبَيْن: أولا، ثمة مكان مشترك، هو مكان الشخصية الرمزية الجالسة والحالمة، وهذا رمز مألوف للتأمل عند الرومانسيين. وثانيا، ولما كان من الضروري أن يكون لهذا الجالس مكان يجلس عليه، وأن يكون هذا الوصف المجازي إيجابيًا مثل المجاز المركب نفسه، فقد قُلبت العبارة الجاهزة: (بلور الصخرة)، إلى (صخرة البلور)، وهو ما يمثل تجديدا فيها.

وعلى هذا، فإن الجملة الأدبية تنزع، وهي تُوَلَّدُ، انطلاقًا من جملة دنيا مكوناتُها معطاةٌ كما هي، ومَقْبُولَةٌ (أي موهمة بالواقعية) لمجرد أن تسويغها يبقى ضمنيًا، إلى أن تكون متواليةَ مركبات تفسيرية وبُرهانية تعصف، مع توالي مكوناتها، بالاعتباطيةً دائمًا بعيدًا جدًا. ويجعل تحويل مكونات بسيطة إلى تَمْثِيلٍ (représentation) مُرَكَّب، من الجملة الأدبية المُعادِلَ النحويَّ لمجاز مركب مُفعم بالصفات الرمزية.

الهوامش

- الهوامش من وضع المترجم، وكذلك ما هو بين معقوفتين في المتن.

(*) Modèles de la phrase littéraire، Michael Riffaterre، in Problèmes de l'analyse textuelle/ Problems of Textual Analysis، Montréal-Paris-Bruxelles: Didier، 1971، pp: 148-133.

(1) اَلتَّحَدُّدُ التَّضَافُرِيُّ (surdétermination): مصطلح من التحليل النفسي، يعني تَحَدُّدَ سلوك بدوافعَ مختلفة متضافرة. وقد أنبته «ريفاتر» في حقل النقد الأدبي نَبَاتًا حَسَنًا، حيث فسّر به آلية تَخَلُّقِ النص الأدبي، في بُعْدِهِ التّناصّيّ. للوقوف على حسنات المفهوم وحدوده.

يُنْظَرُ: Cultural hermeneutics of modern art، Hubert Dethier، Jan Aler، Elder Willems، ed. Rodopi، 1989، p: 71.

(2) يميز «جاكُبسون» في الخطاب، مستفيدا من «فردينان دو سوسير»، بين محورين: محور الاستبدال الذي يستدعي كلمات غائبة في سلسلة تذكرية محتملة. ومحور التركيب القائم على علاقات التجاور بين الكلمات، في عمليات التأليف. وتوجد الصياغة الأولى لنظرية المحورين هاته، عند منظر اللسانيات البولوني «نيكولوس كروزيفسكي» (1884).

ينظر: Roman Jakobson، Essais de linguistique générale، seuil 1963، Paris، pp: 67-43. وأيضًا: رومان جاكبسون أو البنيوية الظاهراتية، إلمار هولنشتاين، ترجمة عبد الجليل الأزدي، تانسيفت، ط 1، 1999، ص: 108. و:مدخل للسانيات سوسير، م س، ص: 107-108.

(3) «لوطريامون»: الاسم المستعار للأديب «إسيدور لوسيان دوكاس» (1846-1870)، من الأورغواي. وهو يبدع باللغة الفرنسية، من مؤلفاته: «أغاني مالْدورور»، وهي ملحمة نثرية نشرها سنة 1869، تصور دور الشباب والخيال في التمرد على الواقع. وقد أثرت هذه الملحمة تأثيرا كبيرا على الاتجاه السّورّيَالِيّ في الفن.

(4) تميز الثقافة الفرنسية بين المَثَل (proverbe) وَالمَوْعِظَة التي تَرْجَمْتُ بهَا (maxime). ومن الفُروق بينهما، إضافة إلى ما ذكره الكاتب، أن المثل يتميز بلغته الشعبية، وبالاختصار والطابع الشفهي، وبالاعتماد على السجع غالبا، وعلى بنية مكونة من الوضعية والنتيجة. أمل الموعظة فذات لغة راقية ومعروف مصدرها، وقد تحمل في طياتها نقدا أو سخرية، وهي عموما توجيه أخلاقي.

(5) «جاك دوليل»، المعروف ب«القس دوليل» (1738-1813): أديب فرنسي، انتخب عضوا في الأكاديمية الفرنسية سنة 1772. من أعماله: «زُرّاعُ فِرْجيل».

(6) مذابح شتنبر: امتدت من 2 إلى 7 شتنبر من سنة 1792. وتعد أعنف مرحلة في الثورة الفرنسية، وقد خلفت ما ينيف على 1500 قتيل.

(7) «ديسيموس لونيوس لوناليس»، شاعر لاتيني ساخر، عاش في نهاية القرن الأول الميلادي. والعبارة المذكورة مقتطفة من ديوانه «الأهاجي»، يصف فيها «فاليري ميسالين» (48-52 ق م)، الزوجة الثالثة للإمبراطور الروماني «كلود»، والتي تصفها الروايات التاريخية بالإمعان في الانحلال، وقد أعدمت بعد اتهامها بالتآمر على الإمبراطور.

(8) «شارل بودلير» (1821-1867)، شاعر فرنسي. من أبرز أعماله: «أزهار الشر».

(9) «أوجين دولاكروا» (1798-1863): فنان تشكيلي فرنسي.

(10) التنوب شجر من فصيلة الصنوبريات.

(11) ليطي (le Léthé): أحد أنهار جهنّم الخمسة، في الميتولوجيا اليونانية، ويسمى أيضا: «نهر النسيان».

(12) «أندري بيير دومانيارك»، (1909-1991): أديب سوريالي فرنسي، من أعماله قصة: «المتحف الأسود»، وديوان «نهر الوحدة».

(13) المَعْنَمُ أو السِّيمَةُ أصغرُ وحدة دلالية يمكن إدراكها، وهي تشكل البنية العميقة لتكون المعنى. ينظر: A.J.Greimas، sémantique structurale، recherche de méthode، presses universitaires de France، éd. Mars 1986، pp: 22-44.

(14) «الأوكارينا» (ocarina): آلة موسيقية هوائية تعود إلى حضارة «الأستيك» (قبل 12000 سنة)، وقد دخلت أوربا سنة 1527. وتتألف الكلمة، وهي إيطالية، على المستوى التأثيلي من: (oca) أي الإوزة، وهي على صيغة التصغير، فيكون المعنى: الإوزّة الصغيرة.

(15) «الهارمونيكا» (harmonica): آلة موسيقية هوائية عصرية.

(16) «الكلاشارمونيكا» (glasharmonika): تعني الكلمة بالألمانية: هارمونيكا من الزجاج. وقد اخترعها «بنيامين فرانكلين» سنة 1961. تتكون من حلقات من البِلّور أو الزجاج أو الكوارتز، مصفوفة على محور أفقي يُدارُ يدويًا، وينقرها العازف بأصبعه المبللة فتحدث صوتا رائعا.

(17) «فيرتر» (werther):أوبرا ألمانية ل«جول ماسيني»، كتبها سنة 1892. وتتألف من أربعة فصول وخمس لوحات. وقد اقتبسها من رواية «غوته»: «آلام الشاب فيرتر».

(18) الإشراقية: تيار فلسفي وديني ظهر في أوربا في القرن 18. يقوم على فكرة الإشراقات الإلهية التي تومض في الذات الإنسانية.

(19) «مدام دو ستايل» (1766-1817): «آن لويز جرمين نيكر»، بارونة «دوستايل هولسطين». روائية وناقدة فرنسية، من ابرز أعمالها كتاب: «عن الأدب في علاقاته بالمؤسسات»، الذي حمل النواة الأولى للمنهج الاجتماعي في النقد الأدبي.

(20) «حياة رانسي»: سيرة قديس كتبها «شاطوبريان» سنة 1844، بإلحاح من القديس «سيجَانَ» الذي تَقَبَّلَ اعترافاتِ الشاعرِ في سنواته الأخيرة.

(21) «فرانسوا روني دوشاطوبريان» (1768-1848)، أديب وسياسي فرنسي، من رواد الرومانسية. من أعماله النص الرِّحْلِيُّ «رحلة إلى أمريكا وإيطاليا».

(22) «ألفونس دو لامرتين» (1869-1970): أديب وسياسي ومؤرخ فرنسي. من أعماله: «تاريخ تركيا»، وقصيدة «موت سقراط».

(23) التَّهْوِيدُ النّوم. وهوّده أنامه وفتّره. والتهويد أيضا الصوت الضعيف اللّين الفاتر. لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، دار صادر، بيروت، ط 1994/3، ص: 440.

(24) «فكتور هيجو» (1802-1885)، أديب ومفكر وسياسي فرنسي. من أعماله الدواوين: «تأملات» وَ«البابا»، و «رياح الفكر الأربعة».

(25) «بيير جول تيوفيل جوتيي» (1811-1872): أديب فرنسي. وقد كان صديقًا حميمًا لـ «جيرار دو نيرفال» (1808-1855). من أعماله: «سيرة بلزاك».

(26) اَلْمَسْحُ قَطْعُ الْأَعْضَاء، مِنْ قوله تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم: (فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ). يُنظر: فِقْهُ اللّغة وأسرار العربية، أبو منصور الثعالبي، دراسة وتحقيق: مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، ص: 165.

(27) البطروس «albatros»: طائر بحري أبيض اللون، يصل طوله إلى ثلاثة أمتار. شبه به «بودليرُ» الشاعرَ، حيث جعله مَلِكًا فَقَدَ عَرْشَهُ، ومُسافِرًا مُجَنَّحًا سَقَطَ مِنَ السَّمَاءِ فوَجَدَ نَفْسَهُ غَرِيبًا بَيْنَ الْبَشَرِ.

(28) لا تخفى في كلام «ريفاتر» هنا عن توليد الجملة أصداء فيليسوف البلاغة العربية «عبدالقاهر الجرجاني» (ت 471هـ)، لذلك آثرنا توظيف مصطلحاته

في هذه الترجمة. ينظر تصور الجرجاني في: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة 1984، ص: 53.

(29) الإلحاق عملية إنتاج المُلْحَق، والملحق وظيفة من الوظائف النحوية، مثله مثل الفاعل والمفعول والفضلة... ينظر: اللسانيات واللغة العربية: نماذج تركيبية ودلالية، د. عبدالقادر الفاسي الفهري، دار توبقال للنشر، ط 1993/3، ص:81.

(30) الإدماج (enchâssement): مصطلح من اللسانيات التحويلية، تستخدمه في دراسة الجمل المركبة. وتعني به إدراج قضية (proposition) في أخرى، تسمى الأولى دامجة والثانية مُدْمَجَة. تنظر نظرية «تشومسكي» في الإدماج في: L،esprit et les lettres، Georges Mailhos، Jean-Pierre Vernant، François Charles Gaudard، les Cahiers de littératures، Presses universitaires du Mirail، p: 222.

(31) «الكونت فيليار دوليسل آدم» (1838-1889): أديب فرنسي من رواد الحركة الرمزية. من أعماله قصة: «فيرا وقَصص أُخرى»، ومسرحية «الثورة».

(32) «طوماس أديسون» (1847-1931): مخترع أمريكي، من اختراعاته المصباح.

(33) رواية الاستباق: نمط من الرواية، تجري أحداثها في المستقبل، فتسبق التطور العلمي وتتنبأ به.

(34) «نشيد الأنشاد»: من مخطوطات أسفار الكتابات، أي الجزء الثالث والأخير من كتب التوراة. ويضم مجموعة من القصائد الغزلية، التي تجعله أكثرَ أسفارِ التّوراة شِعْرِيَّةً.

اللسانيات والأدب

بقلم: جان ييف تادييه

ترجمة وتقديم: سعيد بوعيطة

يعد هذا الفصل - اللسانيات والأدب - من أهم فصول كتاب - النقد الأدبي في القرن العشرين - (الصادر في طبعته الأولى عن منشورات ملفات بلفون/ Belfond، باريس، 1986) لصاحبه جان ييف تادييه/ Jean-yves Tadié. إذ يتضمن نصوصاً هامة: اللسانيات (بنفنست، بول فاليري)، فاينريش/ Weinrich ونظرية الزمن، الأسلوبية، البلاغة الجديدة (أو إحياء البلاغة) إذ يقدم أهم الطروحات التي انبنت عليها اللسانيات، وأهمية الزمن داخل البنية السردية وبنية التعليق، واختلاف الأزمنة وتداخلها في الوقت نفسه، وارتباط كل زمن بجنس معين دون غيره. أما الأسلوبية فتناولها في بعدها التطوري، مع الوقوف عند أهم أقطابها (شارل بالي، ليو سبيدزر، ميخائيل ريفاتير، إلخ...)، في حين تناول في - إحياء البلاغة - إعادة صياغة البلاغة، وإعطائها أبعاداً جديدة مع جيرار جينيت، رولان بارط، إلخ.

اللسانيات:

*** بنفنست/ Benveniste:**

خلال سنة 1960، تغير كل شيء، كأن منبعاً باطنياً قد صعد إلى السطح، من أجل إعادة الاعتبار لمناهج قديمة، تضمنت

الفينومينولوجيا/ phénoménologie، حيث أقحمها ضمن دروسه. وقد أثرت اللسانيات البنيوية بشكل بارز في اسمين: يتعلق الأول برومان جاكبسون/ R. Jakoson والثاني باميل بنفنست/ E. Benvenisite، بروز الأول في فرنسا من خلال مقال للفي شتراوس/ lévi-strauss، أما الثاني، فانطلق في مقالاته (1950) من الفكرة المحورية لكتاب - دروس في اللسانيات العامة - لسوسير/ F. saussure من أجل نقدها ومحاولة تجاوزها. وبذلك نشر سنة 1966م كتابه - مشكلات اللسانيات العامة/ Problémes de linguistique génétale الذي تضمن أهم دراساته.

لا نريد - هنا - إعادة رسم تاريخ للسانيات البنيوية، لكن تبيان كيفية أو بعض الدراسات قد شكلت منارة وأثرت بشكل جلي على النقد الأدبي. لكنها لم تفقد شيئاً، بل عملت على التطوير أو التجاوز، والقوة المرتبطة بالأساتذة. لقد لخص بنفنست هذا كله في بعض السطور (البنية - في اللسانيات، في - مشكلات اللسانيات العامة - ص 93). إن مفهوم اللسان باعتباره نسقاً، قد اهتم به كل مَن تناول سوسير، في النحو المقارن أولاً، ثم في اللسانيات العامة. فإذا أضفنا هذين المبدأين للرؤيا السوسيرية، فإن اللسان عبارة عن شكل وليس مادة، وأن وحدات اللسان، لا يمكن أن تحدد إلا بواسطة علائقها. يمكن تحديد أسس النظام التي ستعمل بعد سنوات على تحديد بنية الأنساق اللسانية. يتجلى الأول في كون اللسان عبارة عن نسق تتوحد أجزاؤه انطلاقاً من علاقة قوية. يشكل هذا النظام وحدات، عبارة عن علامات مترابطة، لكنها غير محددة بشكل عادي. إن النظام البنيوي، يفرض الهيمنة القبلية

للنسق على العناصر، قد تبين بنية النسق من خلال علاقات العناصر، وتحديد الخاصية العفوية للتغيرات التي يعرفها اللسان. وإذا أبدلنا كلمة – لسان – بـ العمل الأدبي، نرى مباشرة كيف أن المنهجية نفسها (وربما أن العمل عبارة عن لغة) تطبق على الأدب، باعتبارها أولاً، تهتم بعلاقات الزمن في الفعل الفرنسي. وفي هذا المقال، يقترح الكاتب إعادة ترتيب منطقي لأشكال اللغة، من أجل وصف لأشكال اللفظية الفرنسية، حيث لا مفهوم الزمن ولا مفهوم من أجل/ Aspect يكفي لذلك. لكن تؤخذ باعتبارها منطلقاً بارزاً قصد التعبير عن الماضي، والتواجد المتزامن لشكلين من الأشكال: الماضي (فعل)، المضارع (يفعل). انطلاقاً من هذا، يجب إعادة بناء كل نسق لفظي في اللغة الفرنسية، ثمة نسقان زمنيان، يرتبط الأول بالحكاية/ Histoire والثاني بالخطاب discouse.

إن الحكاية عبارة سرد لأحداث ماضية من غير تدخل السارد، فمجرد أن تسجل الأحداث داخل تعبير زمني/ تاريخي، فإنها تعد ماضية. تكمن القاعدة الأساسية في كون الغاية التاريخية، تشكل إحدى الوظائف الكبرى للسان، يتميز الملفوظ التاريخي بأشكال محددة. الأول سلبي، لكونه غياباً لكل الأشكال اللسانية للسيرة الذاتية. نفي الآن، نفي ضمير المخاطب، نفي ضمير المتكلم.

إن السرد التاريخي، لا يوظف سوى الأشكال المرتبطة بضمير الغائب، في حين أن الجهاز الشكلي للخطاب، يكون عكس ذلك. إذ يحدد بواسطة العلاقات بين ضمير المتكلم (أنا/ Je) وضمير المخاطب (أنت/ Ta). أما الشكل الثاني، (ليس داخل السر التاريخي، لكن داخل نظام العرض) فيرتبط بحقل التعبير

الزمني. ويتضمن ثلاثة أزمنة: الماضي البسيط أو المحدد، الماضي غير التام (يشكل استمرارية)، الذي يحيط بالماضي غير التام أو فعل الشرط، زمن تلميحي للمستقبل (استشرافي).

إن النقطة الأساسية، تكمن في إبعاد الحاضر - مثلاً - عمل بنفنست على تحديد ملخصين، يرتبط الأول بالعمل التاريخي، أما الثاني فبالرواية، يكون الزمن متشابهاً، لأن الهدف موحد، ويصبح الكاتب عبارة عن مؤرخ فقط. لا يتدخل أحد في الأحداث، كأنها تحكي نفسها بنفسها. أما النسق الآخر، فيرتبط بالخطاب، يحدد باعتباره ملفوظاً، يستدعي مرسلاً ومتلقياً، يكون هدف الأول التأثير على الآخر بطريقة معينة. قد يكون هذا الخطاب شفوياً أو مكتوباً. إذ يرتبط بالفصاحة، الرسائل، المذكرات، المسرح، الأعمال التربوية، إلخ... لا يتعلق الأمر - هنا - بالتمييز بين اللسان المكتوب واللسان الشفوي، لأن الخطاب يرتبط بهما معاً ولا تقتصر الكتابة على السرد فقط، يتميز الخطاب عن السرد بواسطة الأزمنة اللفظية، واستعمال الضمائر، إذ يوظف بكل حرية جل أشكال الضمائر. لكن علاقة ضمير المتكلم وضمير المخاطب، تعرف نوعاً من الامتياز في حين لا تكون لضمير الغائب القيمة نفسها إلا في السرد التاريخي. إنه غير مشخص، وجل الأزمنة اللفظية، تكون مستعملة، (لا الشكل المتميز للتاريخ). إن للخطاب ثلاثة أزمنة أساسية (لا نجدها في السرد التاريخي): الماضي التام، المضارع، الأمر. ويكون فعل الاستمرار، مشتركاً بين النسقين، كما هو الشأن عند ألبير كامو/ Abert Camus في روايته: الغريب/ L' Etranger. لا يرتبط زمن السرد بالماضي البسيط، لكن بالماضي

المركب، باعتباره زمن الخطاب. كما وظف النسق الثاني في روايته. إن الزمن الذي يرتبط بالأفعال، باعتبارها شاهداً عن طريق المشاركة، هو الزمن الذي يوظف من أجل إيصال مجموعة أحداث وربطها بحاضرها.

إن الأشكال المركبة ترتبط بالأشكال البسيطة عبر علاقة غير زمنية (المضارع، الماضي، المركب، الماضي التام المستمر، الماضي البسيط، الأمر). كل هذه الأزمنة تعطي زمناً تاماً. إما باعتباره مفهوماً ممتلئاً وحالة راهنة، وقليلة بالنسبة للماضي البسيط. إنها علاقة بين المنطق والبين لسانية، وليست كرنولوجية. وترتبط بالحقيقة الموضوعية. لذا فهذه الأشكال الثانوية المركبة، لا يمكنها أن توظف وحدها.

هذه الرسالة المرتبطة بالنسق اللفظي، تكتمل عن طريق ما هو مرتبط بطبيعة الضمائر، على الرغم من كون جل الأزمنة ليست على نفس مستوى الضمائر. إن مفهوم الشخصية، حاضر في ضمير: المتكلم (أنا)، المخاطب (أنت) لكنه غائب في ضمير الغائب (هو). ينطلق التحليل من ضمير المتكلم (أنا/ Je) في حين يرتبط اسم معين بمفهوم قار وموضوعي يكون دائماً مماثلاً لهذا الضمير. نظراً لعدم وجود موضوع محدد لهذا الضمير، يوحي كل مرة إلى كائن واحد ومختلف. إن ضمير المتكلم، ليس موضوعاً، لكن يدل على الشخص الذي يقوم بالتلفظ. ويرتبط بالحالة الحاضرة للخطاب، على الرغم من أن لهذا الضمير مرجعيته الخاصة. إن ضمير المتكلم - أنا - يرتبط بالشخص الذي يتكلم، وقد يكون موضوعاً للكلام. والشيء نفسه بالنسبة لضمير المخاطب - أنت - باعتباره الشخص

الموجه إليه الحديث. في هذه الحالة، يتضمن الخطاب هذا الإلحاح اللساني. إن هذه المرجعية - غالباً - ما ترتبط بالخطاب ويجمع الملفوظ بين ضمير المتكلم - أنا - وضمير المخاطب - أنت - في متوالية من المؤشرات: الضمائر، الظروف، عبارات ظرفية (زمنية أو إشارية). لا تهتم بالتبيان، لكن ترتبط بفعل الكلام، كما ترتبط هذه المؤشرات باللحظة الحاضرة للخطاب. وإلا فإن الخطاب، سيوظف بمصطلحات أخرى، متعارضة مع الأولى، وتربط الواقع بالتاريخ. إن الأساسي يكمن في كون هذا النسق التعبيري لا يعود إلى الحقيقة، لكن إلى التلفظ. إن ما يتضمنه يكون منفرداً وهي علامات فارغة بالنسبة للعالم الموضوعي. لكن يعمل المتلقي على ملتهاه إذ يحول اللغة إلى خطاب، ويربط هذا المسار بكل العناصر القابلة للترابط (شكلياً). إذ يكون الفعل دائماً مشروطاً بفعل الخطاب. لكنه ليس دائماً كذلك. لقد حدد بنفنست/ Benveniste هذه الملفوظات التي لا ترتبط بالشرط الشخصي، لكن تعود إلى الحالة الموضوعية. إنه مجال ضمير الغائب - هو - يعرف باعتباره النمط الوحيد الممكن للملفوظ، والمرتبط بحالات الخطاب، حيث لا ترتبط بنفسها، بل تعود إلى عنصر مادي يتعلق باللفظ. إن ضمير الغائب يرتبط بأي مرجع للموضوع. أما حالة الخطاب، فترتبط بمجموعة متنوعة من الضمائر، أو معطات إشارية. إن للخطاب إشاراته الخاصة، التي تعارض اللسان باعتباره جدولاً للعلامات.

إن الدراسة المعاصرة حول - الذاتية في اللسان - (1958م)، تحدد خاصيات الخطاب، إذ يقرر الكاتب بأن اللغة، ليست أداة تحمل معنى موضوعاً، لكنها من طبيعة الإنسان الذي يعمل على

بنائها، لانصل أبداً إلى هذه اللحظة الأسطورية، حيث تم العمل على بنائها. ليس أكثر من شخص انفصل عن غيره، تعمل اللغة نفسها على تعريف الإنسان باعتباره فاعلاً. إن الذاتية ليست سوى ارتباط الكائن بالخاصية الأساسية للغة. يرتبط ضمير المتكلم - أنا - بضمير المخاطب - أنت -. لأن الوعي الخاص، لا يبرر إلا بواسطة هذه المفارقة. إن هذا الشرط المرتبط بالحوار، هو المكون الأساس للشخصية. لكونه يشير (بشكل معارض) إلى أن ضمير المتكلم، قد يتحول إلى ضمير المخاطب، والعكس صحيح. إن الأساس اللساني للذاتية، يكشف من خلال علاقة جدلية، والتي تشمل ضمير المتكلم والمخاطب، ويعمل على تعريفها بواسطة علاقة متجاوزة. تصف اللغة بكونها ذاتية في مجملها.

إن الضمائر لا تشكل سلبية لأي لسان، إن كل لسان بدون تغيير الشخص لا يرتبط بالشخص الواحد نفسه. ولا يتصور ضمير المتكلم - أنا - لكن يعمل الخطاب الفردي على إيجاد وتحديد طبيعة المتكلم. وفي الوقت نفسه يشير إلى ضمير المتكلم، إن هذا ما ميز اللسان كله، ويربطه بالزمنية، إن كل لسان ينظم مفهوم الزمن عن طريق المرجع في الحاضر. لكن هذا الأخير لا يرجع إلا إلى معطى لساني. إن تطابق الحدث المرصوف مع راهنية الخطاب يكون حاضراً. إن الحاضر هو زمن الكلام، لذا فإن تعبير الزمنية، يرتبط كذلك، بالذاتية. وتفرض اللغة في بعض الأوجه أشكالاً فارغة. يوظفها المتكلم داخل الخطاب، لكنها ترتبط أساساً بشخصيته. وتعمل في الوقت نفسه على تعريفه باعتباره ضمير المتكلم. وآخر يرتبط باعتباره ضمير المخاطب. أما شكل ضمير

الغائب، فيرتبط (إجبارياً) بخطاب اللفظ، بواسطة هذا الضمير. وقد خلُص بنفنست إلى مجموعة من المفاهيم الأدبية الأخرى.. أشار إلى ذلك في مقالته حيث تناول أسلوب فلوبير/ Flaubert، فيما يتعلق باستعمال الأزمنة والضمائر والجمل. حيث عمل على تحديد رؤيته للأشياء أكثر مما هي عند كانط/ Kant، مع مقولات المعرفة وواقعية العالم الخارجي.

إن أعمال بنفنست قد غيرت فهمنا للأدب، لكونه عبارة عن لغة، مملوءة – مسبقاً – بالمعاني. إن الكاتب يرتبط بالنسق الضميري واللفظي. لا يعمل على اختياره، لكن يعمل على تناوله بكل حرية. قد تحطم أسلوبية الجناس الضمائر: إن ضمير المتكلم – أنا – هو ضمير الشعر الغنائي والسيرة الذاتية. اليوميات الحميمية، الرواية الشخصية. إن ضمير المخاطب – أنت – يرتبط بخطاب هجاء، شعر الغزل، إلخ... وكذا مجموعات تغييرات قام بها ميشال بوتور/ M. Butor. إن حضور السارد التاريخي والخطاب في الوقت نفسه يميز الرواية. إن الخطاب المتناوب يشير إلى نوع الحوار: فلسفي، سياسي أو المسرح. إذن كيف يمكن بناء علاقة معينة مع نظرية الوظائف عند جاكبسون Jakpbson؟ فالضمير عبارة عن إشارة لوظيفة معينة، يرتبط ضمير المتكلم بالوظيفة الانفعالية، وضمير المخاطب بالوظيفة الإيحائية. أما ضمير الغائب، فيعود إلى الوظيفة المرجعية. في حين أن مقالات بنفنست/ Benveniste (الذي أثر كثيراً في النقد الأدبي (حددت العلاقات الزمنية داخل الفعل في اللغة الفرنسية، بسبب التمييز الذي يقيمه بين الحكاية/ Histoire والخطاب/ Discours. باعتباره أساس كل تحليل

للسرد، على الرغم من تغيير المصطلحات، من ناقد لآخر: التخيل والسرد (ريكاردو)، الحكاية والسرد (جينيت)، السرد والتعليق (فاينريش)، الحكاية والفعل (الشكلانيون الروس)، إلخ... إن أغلب المؤلفات قد تضمنت هذه المبادئ في بعدها النظري أكثر من التطبيقي. هذا ما تجلى عند بنفنست وعند أغلب تلاميذه، كما هو شأن المعلمين الكبار.

فاينريش ونظرية الزمن:

عمل هارولد فاينريش/ H. Weinrich في محاولته - الزمن، السرد والتعليق (1964م، الترجمة الفرنسية، ساي، 1973م)، على إتمام المبادئ التي حددها بنفنست/ E. Benveniste. إذ طورها بشكل يمكن من فهم جيد ومختلف لاشتغال الأجناس الأدبية. فقد رفض هينريش أن تنحصر اهتماماته على مستوى الجملة (أخذ بهذا الرأي مجموعة من الباحثين من قبيل: بلومفيلد Bloomfield، ليونيز/ lyons) باعتبارها تشكل الوحدة الكبرى للوصف النحوي. ويقترح الانطلاق من النصوص، مما جعل منهجه يرتبط باللسانيات النصية، التي تؤخذ باعتبارها تطويراً للسانيات البنيوية. يتعلق الأمر هنا، بإبراز إطار المقطع اللفظي في الفنولوجيا. أما السيميائية التي تهتم بالكلمة (خاصة في التركيب المرتبط بالجملة) فقد حددت النص باعتباره متوالية دالة من العلامات اللسانية تتمظهر بين قطعتين قصد التواصل (مثلاً: دفتي كتاب معين). قام فاينريش بالتمييز بين مجموعتين من الزمن: يتضمن الأول (في اللغة الفرنسية)، الحاضر، الماضي

المركب، الأمر، أما الثاني فيتضمن: الماضي البسيط، الماضي غير التام، الماضي التام، فعل الشرط. يرتبط الصنف الأول بالتعليق، أما الثاني، بالسرد. ملاحظة ترتبط بمجموعة من النصوص. وكذا بفقرات بسيطة، كيفما كان طولها، ينقل التحليل الشكلي للقارئ/ المتلقي رسالة محددة. شكل قد يكون عبارة عن تعليق أو عن سرد. لأن فعل الأزمنة اللفظية، يرتبط بالنص كله. لكن هذه الرسالة، تملأ عن طريق الضمائر التي تقسم العالم إلى ثلاث حالات من التواصل: ترتبط الأولى بالمستمع/ المرسل (كما يعبر جاكبسون/ Jakobson). ترتبط الثانية بالمتلقي، أما الثالثة فترتبط بالعناصر الأخرى، بشكل يجعلنا نعرف في كل وقت بمن وبماذا يرتبط السؤال. بأزمنة العالم الذي يمثل موضوع التعليق، بربط الحوار الدرامي، بمذكرة سياسي، بنشرة، بوصية، بعلاقة علمية، بمحاولة فلسفية، بتعليق قضائي، إلخ.. حيث يقع توافق بين المتكلم والمتلقي، لأن الأمر يتعلق في كل تعليق بجزء من الحدث إن أزمنة العالم المسرود، تؤدي إلى حالات أخرى من التعبير (حكاية لفترة الشباب، سرد، حكاية، خرافة، سرد تاريخي، رواية). إن العلامات اللسانية ذات قيمة سردية تحيل القارئ على كون اللفظ عبارة عن سرد فقط، يمكن أن يتلقاه بنوع من الانفصال.

إن هذا التمييز، يؤدي إلى تقرير أساس، لا يتعلق بالزمنية: المدة مفهوم الماضي أو تمييز الأزمنة اللفظية، لكن عن طريق جنس الخطاب أو السرد، حيث تعرف تجاوزات دلالية، لذا، فهذه المسألة، جعلت النحو يعرف نوعاً من التراجع. يشير الحاضر (حسب النحو) إلى الفترة الآنية، أو إلى عادة معينة أو أفعال غير زمنية،

أو أفعال ماضية أو أفعال أمر. نخلص إلى كون الحاضر، يشكل حالة معينة للتلفظ، التي ترى النص ذا طبيعة تعليقية، والشيء نفسه بالنسبة للأزمنة اللفظية المرتبطة بالعالم المسرود. فالماضي البسيط والماضي غير التام قد يحيلا على أي موقع داخل الزمن (المدة الزمنية). لهذا نجد الروايات المستقبلية (أحداثها ترتبط بالمستقبل)، توظف الماضي غير التام أو الماضي البسيط، حيث تبدأ الرواية بقرائن تدل - بشكل بسيط - على بداية العالم المسرود، بمعنى عالم مخالف للمألوف، فإذا كان توماس مان Thomas Mann قد وظف الماضي غير التام في - الجبل السحري، فلأن هذا الماضي معزول عن الوجود وعن حقيقة العالم في الرواية، وارتباطه بالعالم وأسراره، لا يتم إلا عن طريق السرد. لقد ميز - كذلك - أغلب النقاد بين الزمن المحكي وزمن السرد، حيث يكون الزمن الأخير حراً بالمقارنة مع الأول. هنا نلاحظ ما استفاده فاينريش من بنفنست benveneiste لكن الأول، قام بإعادة بناء ذلك، نظراً لأن زمناً واحداً لا يمكنه أن يرتبط في الوقت نفسه بنسق التعليق ونسق السرد، ولا يمكنه - كذلك - الانتقال من مجموعة لأخرى، انطلاقاً من الشخص (المتكلم أو الغائب: أنا أو هو، مثلاً)، يرى فاينريش بوجود نسقين كاملين ومغلقين بدون تردد أو استثناء. إن جل تحليل بنفنست، قد يكون أكثر دقة وأكثر اختلافاً، في حين نجده عند فاينريش، أكثر شمولية وانغلاقاً، وأكثر من ذلك يركز على دراسة النصوص التامة.

ثمة تمييز آخر يجب مراعاته بين زمن الحدث وزمن النص. نسق الأزمنة يشير إلى التفاوت أو الصدفة بين الاثنين. في نسق

التعليق، كما في السرد، نجد نقطة صفر متوقعة، يرتبط الأول بالماضي التام والماضي البسيط بالثاني (كل الأزمنة الأخرى تجعل المستمع ينتبه إلى العلاقة بين أزمنة النص وأزمنة الحدث)، يتعلق الأمر بالاسترجاع أو الاستشراق. يجتمع هذان المصطلحان في المنظور الكلامي. يعتبر فعل الأمر عن الاستشراق في حالة التعليق، في حين يتعلق فعل الشرط بالسرد الماضي المركب يرتبط بالاسترجاع في التعليق، والماضي البسيط بالسرد. لكن لا يجب الخلط بين الزمن الماضي والسرد «قد أقوم بحكي الماضي، وهي طريقة للتحرر منه وتجاوزه عن طريق السرد. قد أعلق عليه كذلك. ويقدم كل ما يتبادر إلى الذهن خلال عملية التلفظ المادي. أما الثاني، فعبارة عن سرد يفصل الأنا والمسافة المسرودة، لأن السرد لا يتناول دائماً الماضي، بل يرتبط أحياناً بالحاضر أو المستقبل. إن الأزمنة من جهة أخرى، لا تقدم لنا الحقيقة (لأن العالم المعلق عليه حقيقته الخاصة). (إن الأضداد عبارة عن خطأ أو مغالطة) والعالم المروي في المسرحية، عكس ما يكون عليه في التخييل، يرتبط العالم الأول: الغنائية، الدراما، أما الثاني فبالملحمة.

بعد حالة التلفظ (السرد - التعليق) ومنظور التلفظ (الاسترجاع، درجة الصفر، المشاركة)، أقحم فاينريش مفهوماً ثالثاً، يتجلى في إعطاء هذا التطور. يدل على أن وظائف الأزمنة تساهم في إعطاء قيمة بارزة للنص. إذ تفترض تصميماً أولياً يمتد ويعمل على دفع الآخر إلى الخلف. ويرتبط بقوانين وليس اعتباطياً.

داخل كل نص سردي، يتم المرور من الماضي غير التام إلى الماضي البسيط. ومن الماضي البسيط إلى الماضي التام، لكن بنوع

من التوازن ولا يمكن الفرق الجوهري، سوى على مستوى القاعدة العامة، لكن يجب أن نفهم بأن الماضي التام يعبر عن المدة والماضي البسيط عبارة عن جزء صغير داخل هذا الزمن. إن الماضي التام داخل السرد يتموقع خلف التصميم، أما الماضي البسيط، فيرتبط بالتصميم الأول. ماذا يضم التصميم الأول داخل السرد؟ ينطلق فاينريش، من هذا السؤال، ويقترب من الأدب، ليستخلص أمثلة عدة من اللسانيات النصية linguistique l'extuelle. يهتم التصميم الأول بموضوع السرد، إذ ترتبط الحصيلة بما يشير إليه العنوان أو اتجاه الحكاية غير المألوفة المؤثرة في الجمهور. أما التصميم الخلفي، فعكس ذلك، لا يؤثر بل يساعد فقط على التوجيه داخل العالم المسرود. إن هذا التناوب لا يوازيه داخل نسق العالم المعلق عليه (الحاضر، الأمر، الماضي المركب) الذي غالباً ما يحدد داخل التصميم الأول حالة فوق لسانية داخل السرد، يرتبط التوزيع بين التصميم الأول والتصميم الخلفي بمسألة جنس السرد. وكذلك بالحالة الفيزيائية للكاتب، عند فولتر Voltaire في - كونديد - Candide مثلاً، نادراً ما نجد هذا الماضي غير التام، والسرد لا يتجاوز التصميم الأول، الذي يكون حاداً وسريعاً وقوياً، يقدم على شكل كاريكاتيري ويتميز بالهيمنة القبلية، عكس الماضي الناقص الذي وظفه فلوبير Flaubert، في الرواية الواقعية أو الطبيعية خلال القرن التاسع عشر، علاقة تعكس من خلال العلاقة بين التصميم الخلفي (سوسيولوجي لا يكف عن التطور). والتقسيم الأول (الذي يتم تجاوزه). إن النصوص تتضمن معاني

محددة: (الموت، مثلاً) أو دائمة، توظف - كذلك - الماضي غير التام أكثر من الماضي البسيط.

تناول فاينريش - كذلك - مسألة التحول بين السرد والتعليق، من زمن أول إلى زمن ثانٍ. هذا التحول المختلف، يكون نادراً بالمقارنة مع الذي نجده في النصّ داخل النسق نفسه. ويساهم هذا التحول في خلق التناسق وتثبيت النص. أما الاختلاف، فيعمل على إغناء الخبر. إذا تفحصنا التحول من السرد إلى الحوار، نلاحظ بأن السرد يوظف ضمير الغائب، فيما يقوم الحوار بنوع من التناوب بين الأول والثاني، وأزمة التعليق تقوم مقام أزمنة العالم المسرود، لأن التحول المختلف يرتبط بفعل التواصل (قال). لكن إذا كان الخطاب والحوار قد أقحما بطريقة غير مباشرة، في أسلوب غير المباشر، يتم الارتباط بالعلامات الزمنية، وتعتمد في هذه الحالة على أفعال التواصل، التي تضاف إليها علامات زمنية: غياب الماضي البسيط والماضي القريب. أما بالنسبة للحوار الداخلي (Monologue)، والمسمى كذلك بـ: الخطاب المعيش أو الخطاب غير المباشر الحر، فإنه (خطاب غير مباشر)، يرتبط بأفعال التواصل (القول) يهتم بالدال Signifié (باعتباره أسلوباً شفوياً) ويشكل وسيطاً.

إن إشكالية ترابط الأزمنة، يتعلق بنوع التحول الزمني. وإذا كان السؤال يطرح على مستوى الجملة، فاللسانيات النصية تتجاوز ذلك، شأن جدالات النحاة. هل يمكن القول من خلال الجمل التالية: «أعرف بأن الأرض تدور حول الشمس؟» أو «أعرف بأن الأرض كانت تدور حول الشمس» (الماضي)، بأن العنصر واحدٌ (الوسيط). في الحالة الثانية نبقى داخل العالم المسرود، أما في

الحالة الأولى، حيث الوسيط متعدد ومختلف، فتنتقل من السرد إلى التعليق.

إن كل تحليل يرتبط بالتمييزات الثلاثة المختلفة التي أقامها فاينريش: حالة التلفظ، منظور التلفظ، القيمة المضافة، حيث الانتقال من الحاضر إلى الماضي غير التام، في حين تعرف حالة التلفظ (وحدها) تغييرات من الماضي غير التام إلى الماضي البسيط. هذه التصورات تساعد على العودة إلى فعل الشرط والماضي غير التام. نلاحظ - كذلك - بأن بعض الظروف تترابط مع السرد أو مع التعليق: السرد (أمس، الآن، غداً) التعليق (الآن، بعد غد). والشيء نفسه مع القيمة المضافة، ثم الربط بين الماضي البسيط والماضي الناقص. إن الظروف والروابط توظف - في هذه الحالة - للدلالة على التحول الواحد أو المتعدد، (لكنها علامة ترتبط بالماضي البسيط وتتحول داخل التصميم الأول. أما بالنسبة للأنماط (الأصل، اللواحق، فعل الشرط)، فإن فاينريش يرفض النظرية الكلاسيكية، لأنه يرى فيها أشكالاً غير تامة (لكونها تتجاوز - أحياناً - حالة التلفظ وأخرى حالة القيمة) الذي «توصل - خبراً محددا -» تفسر حضوره، لكون السياق لا يتطلب أكثر من ذلك. إن الأشكال غير التامة، لا تكون منفردة، ولا نعبر عنها بواسطة المحدد سلفاً. لكن بشكل كبير بواسطة أفعال محددة حيث تعمل على إضاءة حالة التلفظ لتمرير خبر تام. ويمكن لشكل غير تام تتابع أو تفعيل الإيجاز أو إشارة معينة ومحددة بشكل يقيني. نلاحظ كيف أن التحليلات اللسانية الجديدة - وكل جيل جديد في حاجة إلى وصف لسانه من جديد - تشرح الظواهر الأدبية ولا يمكن إعادة

الاعتبار لا إلى القريب (بسبب الاستعمال الثابت للماضي المركب) ولا للتغييرات ولا للجمل الأولى من جانب بدون العودة إلى نظرية الزمن والضمائر والخطاب من جانبه اللساني. إن الأساسي عند بنفنست Benveniste أو فانريش weinrich لا يرتبط تمظهرات التداخل أو ببرامج معينة. لكن بالنتائج، وليس - كذلك - بالنتائج والجدالات التي تكون وراء الوصف اللساني للنصوص الأدبية. وقد وجدت مكاناً في عدد من مجلة - اللسان الفرنسي (سبتمبر 1970م)، وكذا العدد الخاص بالأسلوبية (سبتمبر 1969م). أما الشعراء فيصرحون دائماً بأنه لا يمكن فهم الأدب في غياب نظرية لغوية. لقد عمل بول فاليري P. Valéry (خلال القرن العشرين) في مذكراته (عمل مركز خاص بنشر إنتاج كامل للصور ما يقارب 28000 صفحة، حيث يمكن تفحص أنطولوجية مكتبة لبلياد La pléiade، المرتبطة بجوديت روبانسون فاليري J. R. Valéry، حيث تم تصنيف تيماتي Thématique. وكتاب سميت ريدفالد J. S. Radeléldt (بول فاليري لسانياً في المذكرات 1970م) الذي أعطاه إخراجاً كاملاً).

*** بول فاليري لسانياً/ Paul Valéry:**

تناول في كراساته، نظرية وظائف اللغة. هي عبارة عن فعل، قبل أن تحمل دلالة معينة، ويشير إلى أن وجود متكلم، (يستدعي - بالضرورة - متلقياً Récepteur، قصد بناء عملية التواصل. تؤخذ اللغة - في هذا الإطار - كأنها عبارة عن نقود (عملة). تكمن أهميتها في تداولها ولا قيمة لها إلا بواسطة التبادل. فالرسالة

العادية، تصل إلى هدفها حيث تفهم، أما الرسالة الشعرية، فعكس ذلك. إذ تتجه نحو حوار الشكل. لفهم بيت شعري جميل، يجب إعادته. إن جل هذا الحوار، يستند إلى مبدأ الغموض. إن الكلام الشعري يحمل معاني عدة، يعمل على جمعها ما أمكن. (كل شيء يكون مزدوج المعنى)، فالكلام الشعري، يقوم على الإنتاج، أكثر من إيصال شيء معين. إن بيتاً شعرياً جميلاً، ليس إشارة، بقدر ما هو حدث.

تقترب هذه النظرية من نظرية جاكبسون J. Jakobson، لكونها تتضمن تفكيراً حول العلامة Signe منذ 1902م، أكد بول فاليري على الصبغة الاعتباطية والشكل المباشر. إن الفهم يؤدي إلى إلغاء العلامات. (إن معنى علامة معينة، ينحصر في الدور الذي تلعبه بمعنى الفعل الذي تحدثه) إن للعلامة بنية ثلاثية: الموضوع، الصورة الذهنية، العلامة. ثم رباعية تنقسم العلامة - حسب هذا التصور - إلى: صوت وفعل ينتج عنهما الصوت، فالأشياء المتعددة قد تم إعادة تكوينها بواسطة اللغة، لتصبح نسقاً موحداً. إن الكلمات ليست كالأشياء، لكن الكاتب وحده، يمكنه أن يضع القارئ في حالة دائمة، حيث تؤخذ الكلمات باعتبارها مجموعة مواضيع. هذه هي المعجزة الكبرى للغة. إذ لا تساوي أكثر من كتابتها. لا نهائي: غرفة، محيط أو أخدود. إن الحدود الوحيدة ترتبط بالتركيب بين العلامة Signe والمعنى Sens حيث لا يكون تشابه بينهما، نجد علاقة متبادلة مفترضة أحادية الشكل تعمل على تحديد الكلمة. (يساوي فراغاً معيناً، مملوءاً بالإحصاص أو تبادلاً للنبر) لكي يشكل المظهر الثالث والمعاصر لهذه الفكرة.

«إن الكلمة غير قابلة للتجزيء مادامت ترتبط بحركة الخطاب. الكلمة لا يمكن أن تكون معزولة عن النسق Symtéme الذي ترتبط به وليس لها معنى إلا داخل سياقها Contexte. أما الجملة، فتكون تراتبية لأن المعنى العام، لا يقرر إلا في الأخير «فإذا تم التخمين في ذلك في منتصف الطريق، فالجملة غير كاملة»، الكلمات إذن، عبارة عن ذكريات، أما الجمل فإجابات لانتظار معين.

إن الجملة عبارة عن فعل بمعنى حاضر هذه المتتالية المضافة - من العناصر - التي تتجه من العام إلى الخاص. عبارة عن نسق Systéme من العلامات حيث تتغير الدلالة وتمتلئ بشكل متبادل. أما بالنسبة للشعر، فيتجاوز اعتباطية العلامة، ليصل إلى التوازن بين الصوت والمعنى، تجعل العلامة بعيدة عن عرقلة معنى معين، إذ على بنيتها اللفظية أن تكون صلبة وغامضة في الوقت نفسه، ليصبح النبر - كذلك - معنى معين، ومعنى صوتياً للكلمات، ومن جهة أخرى، فبين العلامات الأدبية علاقات أخرى غير سيميائية: (التوازي، التعارض، التشابه، نتائج التناسق، إلخ). إن القصيدة، إذن، عبارة عن آلة تعمل بواسطة اللغة، وتغير القارئ، اعتماداً على الخصائص الصوتية والدلالية للكلمات. فالجملة الأدبية، لا تحمل معنى معيناً، لكنها تتجه نحو الدلالة، تتجه دائماً نحو معمار قارئها.

في هذه الكراسات، نظرية شعرية ولسانية لبول فاليري. تجد في موت الأدب، تعبيرها الأكثر عمقاً وتحديداً. إن الشاعر بالنسبة للساني، بمثابة الفيزيائي بالنسبة للمهندس، لكن خلال 1922م، هيمن اللساني على الشاعر، لنفترض أن رجلاً عبقرياً، كما هو شأن مالرو Malraux قد اكتشف من جديد مبادئ نتائج

السانيات السوسيرية، والبنيوية. لكن الذي عمل على تجريبها، لم يقم بنشرها. إن التخييل والمعرفة - بالنسبة له - تتحددان للبناء. لكن الذي عمل على ترتيبها، لم يقم بنشرها. إن التخييل والمعرفة - بالنسبة له - تتحددان للبناء، ويعمل على تبيان ترابطات، كما أن العمل الأدبي، عبارة عن إنتاج فرعي لأبحاثه النظرية. إن تطور اللسانيات، يؤكد على أن فاليري لم ينشر أفكاره كاملة، لكنها تطورت على يد غيره. إن الغريب في التطور العلمي، أن كل عالم قد يحل محل آخر، كما هو شأن هذا الرجل المثقف الذي يحتاط، فضاع في دخان السجائر الزرقاء ذات صباح، ثمة أكثر من شاعر، ولا شاعر. الأسلوبية: الأسلوبيه فرع من اللسانيات التطبيقية على الأدب، تجلت أول أسلوبية، في أسلوبية شارل بالي Ch. Bailly 1905.لكنها أسلوبية لا تهتم بالأدب مباشرة، بقدر ما تكتفي بوصف الوسائل التعبيرية التي يمنحها اللسان a langue، لأن هذا الأخير، يتوفر على قيم أسلوبة يجدها الكاتب جاهزة. منذ بروز الأسلوبية المعاصرة، نجد التمييز بين اللسان La langue والكلام Lap arole (تصور موروث عن كتاب - دروس في اللسانيات العامة، لسوسير F. D. Saussure)، النسق Systéme والنص Texte، الشفرة Code والرسالة Le Message.

بعد سنوات قليلة، عمل ليوسبيدزر Léo-Spitzer على تطبيق الأسلوبية على الأعمال الأدبية، خاصة بعض الأعمال المعينة، كما هو شأن الشكلانيين الروس. انطلاقاً من اجتهادات بعض المجددين، ثم تحديد أسلوبيات عدة: الحقبة Epoque، الأجناس، الكتاب، الأعمال، قصيدة، صفحة، كلمة، إلخ.

لكن مع العودة إلى فكرة بالي، أسلوبية اللسان، كلمة مجازية وليست أدبية. إن هذا التطور، لا يتطلب القيام بعملية جرد، ففي اللغة الفرنسية، نرجع إلى (الأسلوبية، سبتمبر 1969م)، حيث المحاولات الأسلوبية - لبيير غيرو P. Guirraud، وإلى - المعجم الموسوعي لعلوم اللغة - لكل من أوزفالد ديكرو O. Decrot وتزفيطان تودروف T. Todorov (ساي 1972م).

لقد بنيت الأسلوبية الكلاسيكية منذ مدة على محيطات إحصائية، تهتم أكثر بانزياحات الكاتب عن معيار معين: اللغة اليومية، أو اللغة العلمية، ليصبح أسلوباً، كل ما يمثل الاختلاف. لكن لهذه المنهجية سلبياتها، مما يفرض عليها الاستعانة بأخرى، كما بين ذلك أحد مؤسسي هذا النشاط، جيرالد أنطوان Gérald Antoin، حيث تهيمن ممارسة الانزياحات، العلامات النحوية، تحليل المكونات التعبيرية، فإن ذلك يرتبط بشكل واسع بالنظام الكمي، كما هو الشأن في المجالات المشتركة، حيث نوجّه قوائم للأخطاء. يمكّننا ذلك من فتح موجه لما هو غريب، لكنه جد بسيط، حيث يهيمن صفاء المعجم والتركيب، تركيز الصورة، بمعنى حين ترتبط بالعلامات النحوية ويهتم الباحث باكتشاف جديد، فقد تتكون رؤيته النقدية مزدوجة.

إذا كانت سنوات الستينات، تعلن عن موت الأسلوبية، فإن ذلك يعني تجاوز الدور الضروري الذي لعبته مونوغرافيا Monographue الكاتب، كما هو شأن إيقاع وموسيقى في مذكرات autretombe لمورو Mourot أو جملة بروست لميلي Milly. وفي الوقت نفسه، عمل ميخائيل ريفاتير M. Riffateire (باعتباره من

أهم النقاد المعاصرين) على نشر محاولاته في (الأسلوبية البنيوية، فلامريون 1971م).

في هذا العمل، يتناول ريفاتير، دراسة الأسلوب الأدبي على ضوء اللسانيات البنيوية. يقدم الأسلوبية باعتبارها علماً. إن التحليل اللساني للأسلوب الأدبي لا يكفي، إذ يجب التمييز بين الأفعال الأسلوبية والأفعال اللسانية، ولغة الأدب. إن الأسلوب شكل دائم، وقد تفترض بعض عناصر المتوالية اللفظية، الانتباه أو القصد المتجدد للقارئ.

انطلاقاً من نظرية التواصل La Communication، بيّن ريفاتير بأن الأسلوب يضيف إلى الخبر العادي، قيمة معينة، والتي يعمل القارئ (وليس الكاتب الذي غالباً ما تكون نواياه مجهولة أو متنوعة بفعل معين)، على البحث عنها اعتماداً على العلامات باعتبارها مجموعة توابع، فيجعل اكتشافه موضوعياً، ويبتعد عن التعبيرية التي نعت بها ليو سبيدزر (من المحتمل أن يكون ريفاتير قد بنى تحليله على أول مؤشر يصادفه). هنا نتوجه إلى مجموعة القراء الذين يغنون هذه العلامات. أو أكثر دقة، مجموعة التأثير والأجوبة: تنعت هذه المجموعة بـ: معمار القارئ. بالنسبة للنصوص القديمة، وقد تتكرر هذه العملية مع كل جيل، (يدرج - هنا - ريفاتير الأسلوبية ضمن نظرية التلقي). إن هذه هي المرحلة الأولى لهذا الاكتشاف، التي تهتم بتجميع كتلة الأفعال. هذه الأخيرة، غالباً ما تكون مضمرة، باعتبارها تجاوزاً لمعيار غير ممكن التحديد، لكن بالنسبة للنسق، فكل أسلوبية غالباً ما تكشف من طرف ممعار القارئ، لكونه يملك مخططاً قبلياً ومادياً. اختيار أثاري، صورة،

يمكن أن تكون دلالية، حث يعمل على إحداث قطيعة، فإنه يعمل على تغيير السياق، هذه الأفعال تكتسي أهميتها حيث تتكرر، كما أن مجموعة من المستويات المعكوسة (صوتي أو نحوية، مثلاً) تعرف الأهمية نفسها.

إن الإشكاليات المطروحة من طرف النظرية الأكثر تعقيداً من نقدها، جد متعددة، فهل يمكن أن نحدد الأسلوب الأدبي باعتباره جمعاً بسيطاً للخير أو باعتبار إعطائه قيمة إضافية؟ في هذا الصدد، تكون وظائف جاكسون Jakobson جد كافية، لكونه يتجاوز هذه الازدواجية، ومن جهة ثانية، فلا الكتابة ولا القراءة، يمكن أن تؤخذ باعتبارها متوالية لهذا التأثير الذي يصبح المحرك الأساس عند بروست Prost بمعنى الوحدة الأولى للعمل، حيث يكون العالم المألوف، لا يهتم بتلك الإحصائيات.

إن ريفاتير على علم بتلك العناصر المحددة، فكيف نميز بينها؟

كل عنصر مأخوذ في هذا السياق الأدبي، يكون محدداً تناوبياً، وقد لا يكون محدداً، ويرتبط بالنص الذي يحمل إجابة وقد لا يحملها، مما يجعلنا أمام لا جدوى معمار القارئ، اللهم إذا قمنا باستطلاع الرؤى قبل المناهج الإحصائية، وحين يأخذ ريفاتير بعين الاعتبار المذكرات المعكوسة. فلا يوجد غير قارئ واحد. في هذا الإطار، يصبح ريفاتير غير ملتزم بتصوره، وبما أن البعد اللساني يربط الأسلوبية بمجموعة نوايا ولا يعتقد بأهمية أفكار كاتب حول الأسلوب، فكيف يمكن الأخذ بهذه النوايا؟ قد نحاول الأخذ بالدراسات التطبيقية فقط، لهيجو Hugo، بودلير Baudeleaire،

مالرو Malraux التي لا جدال فيها، لكنها غير وافية للمسلمات، يتعلق الأمر إذن بشعرنة الكلمة عند هيجو وبنظرية الهلوسانية عند مالرو وبولير. هذا الفصل النقدي، يتضمن المقال الهام لجاكبسون Kakobson وليفي ستراوس Levi Strauss من غير دراسة مجموعة القواعد المرتبطة بقصيدة القطط Les chats (لبودلير) بالأهمية نفسها لما بعده. نقد هام جعل ريفاتير لا يهتم فقط بمعطيات الأسلوب، لكن بمعيار الأنماط Srché types، لكنه إذا أمعن النظر في الأمر، فإنه ليس أكثر أو أقل من سبيدزر، حيث يربط ذلك بالموروث الفني، وكذا الحديث، على الرغم من وعي ريفاتير بهذه التضاربات المعرفية، فإنه لم يكف عن تطويرها، خاصة في أعماله:

- إنتاج النص La production du texte (ساي 1979م).
- سميولوجيا الشعر Sémiologie de la poésie (ساي 1979م).

مروراً من الأسلوبية إلى الشعرية Poétique (وسنعمل على دراسة الفصول التي تتناول هذه التخصصات).

من أجل تحديد بانوراما الأسلوبية، يجب أن نفهم بأنها تتميز بنوع من التعدد، إذ نجد أسلوبيات عدة (كما بين ذلك هاينريش بليت Heinrich Plett في نظرية الأدب). تنقسم حسب الطريقة التي ترى من خلالها الأسلوب، فإذا كانت تعبيراً عن شخصية الكاتب، تنعتها بالأسلوبية التعبيرية. أما الأسلوبية التي ترتبط بالتلقي وتهتم بعناصر معينة في علاقاتها مع السياق، نسميها أسلوبية سياقية Contextuelle (ريفاتير). إذا أخذ الأسلوب باعتباره ترابطاً خاصاً للسان، فيتعلق الأمر بأسلوبية الانزياح Eeart، الأسلوبية الإحصائية للترابط النصي.

إن أسلوبية الانزياح تجعل النص الأدبي يفارق معياراً نحوياً ومعجمياً. نتحدث - هنا - عن إجازات الشعرية، مفردات الوجوه. إن تجاوز الصور، يمكن اعتباره نوعاً من الانزياح، وقد برزت الأسلوبية الإحصائية في أعمال بيير غيرو Puerre Guiraud، وكونراد بيرو Conrad Bureau وإيتيان بروني Etienne Brunet، حيث الاهتمام بمعجم الكتاب وطول جملهم أو تكرار التيمات Thémes. فقد سميت في أمد بعيد عن طريق التطور المعلوماتي، تكرار أو غياب مصطلح معين، إيقاع الجمل، الانزياح بالنسبة لوسيلة التوظيف داخل اللسان أو داخل متن Corpus الأعمال الأدبية تعاقبي diachronique أو تزامني Synchronique. إن كل هذا قد لا يحدد الأسلوب، لكن يساعد على تبيان مميزاته بشكل صارم. هذه المعطيات ليست - بدون شك - كافية، لكن معرفتها أحسن.

إن أسلوبية السياق التي تناولها ريفاتير، في أعماله الأولى لا تجعل النص (لقد رأينا ذلك)، في مواجهة معيار خارجي عنه، لكن لنقطة في النص بالنسبة لسياقه إذا أردنا الحديث عن الكلمة الشعرية عند هيجو، فلأنه لا وجود لكلمة شعرية جوهرية. وشعرية الكلمة تصبح كذلك عن طريق سياقها وميزة قصيدة كاتبها. إن الكلمة تغير قيمتها، حيث تغير بنيتها، حسب القصائد. إن الليل البودليري (نسبة إلى بودلير)، مخيف أو هادئ أما زرقة ملارميه فجذابة. هل من الممكن إذن ربط مناهج هذه الأسلوبيات المختلفة: السياق، الكمي، الانزياح، التعبيرية، معطيات الحاسوب وتعليق القارئ من أجل وصف شامل لأسلوب ما انطلاقاً من الإشكالات التي يطرحها. إن الوصف الصحيح - هنا - أو في مواضع أخرى،

يفترض دائماً نظرية مثل صراع من أجل برنامج معين أو مجادلة تترك مكانها للاستكشافات الميدانية. وهي كذلك في التفاعل بين الدراسة الأسلوبية والعمل الذي يشكل موضوع الحكم، انطلاقاً من النتائج وملاءمة المنهج، يمكن أن نضيف ونحن نقوم بهذا الاستخلاص حول صعوبات الأسلوبية، كنشاط مهدد بأن يتراجع، يتزامن في الحقبة نفسها مع ميلاد البلاغة (البلاغة الجديدة).

البلاغة الجديدة:

إذا كانت البلاغة هي الموروث المباشر للسانيات، فإنها ليست تفكيراً حول الأدب، بقدر ما هي عبارة عن فن المواجهة بواسطة الكلام، تقنية المحامي أو رجل السياسة. لقد أشار أرسطو إلى ذلك، وربطه بالمداخلة والمعارضة. تعمل على تصميم مختلف أجزاء الخطاب: تمهيد، سرد، مناقشة، إلخ.. إن التلفظ والبحث، يلامس كيفية الكلام. لقد أشار – المعجم الموسوعي لعلوم اللغة – إلى كون القدماء لا يميزون سوى ثلاثة أنواع من الخطاب: الاستشاري (السياسي)، القضائي (خطاب ذم، مدح، أو استنكار، إلخ... خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، أصبحت البلاغة هي فن الأسلوب الجميل، تتجلى هذه البلاغة – مثلاً – في تناول الوجوه البلاغية عند فونتير 1827، Fontanier 1981)، ثم (إعادة نشره 1968م، فلا مريون...). إن أواخر القرن التاسع عشر، قد عرفت إزالة البلاغة من السربون الجديدة (انظر A. Compagnon، الجمهورية الثالثة للآداب، ساي، 1984م). وتم تعويضها بتاريخ الأدب، ولم تعد إلى الظهور إلا خلال سنوات الستينات. إذ ارتبطت أحياناً بالأسلوبية La Stylistique التي ارتبطت – كما رأينا –

بطريقة التعبير (إن التقليد كما أعاد ذلك أورباخ Auerbach في - محاكاة - يميز بين ثلاثة أنواع/ مستويات من الأسلوب) تحدد الوجوه Les figures النص عن طريق التعارض، ثمة بلاغة أخرى - لا تهمنا في هذا الإطار - ترتبط بالحجاج.

يقترح بعض النقاد - كما هو شأن أوليفي روبول Olivier Roboul في كتابه (La Rhétorique, que sais je. 1981) الجمع بين البلاغتين، بالنسبة لنا، ترتبط البلاغة بكل خطاب حيث تتحقق الوظائف الثلاثة.

كل خطاب ارتبط باللذة والتأثير التي تؤخذ عن طريق الحجاج. لا يجب أن ننسى (تحت تأثير الأنماط) مؤلفاً هاماً لم يعد يذكر في الأعمال الحديثة التي تتناول البلاغة. إنه جان بولان Jean Paulhan (منذ كتابه - أزهار طارب Les Fleurs de Torbes) اهتم بالبلاغة، ولا يكف عن تبيان كون كل كاتب يوظف البلاغة عن غير قصد، وأن البلاغة تحضر فينا وفي استعمالاتنا «لا يوجد علم غريب أكثر من البلاغة، لكونها ترتبط بكل شيء».

إن المؤرخين يقبلون عن طواعية بأنه منذ بروز أعمال كريستوف داوسون Ch. Dawson عرفت أوروبا ميلاداً جديداً، حيث تم الاهتمام بمجموعة من نصوص بولان Paulahn في المدارس، حول البلاغة المتضمنة في الجزء الثالث من أعماله الكاملة (حلقة الكتاب المرموقين، 1967م). يمكن القول بأن رولان بارط R. Barthes وجيرار جينيت عبارة عن تلميذين لبولان (عن وعي أو بدونه)، فهل قاما بحجب الأستاذ؟ صحيح أن وجهة نظره هي وجهة نظر كاتب،

في حين أن وجهة نظر غيره، فنقدية. لكن البلاغة الحديثة، تلتقي حول نظرية الوجوه Figures، القراءة، وجوه الأسلوب. لقد أعطى جيرار جينيت لكتبه الثلاثة الأولى هذا العنوان، فمنذ كتابه وجوه (Fifures 1/1 Seuil 1966)، يعرف البلاغة باعتبارها نسقاً من الوجوه. إن غياب الوجه هو درجة الصفرة وبسط بشكل أساس هذا النسق. كما يعرف – كذلك – الوجه باعتباره نوعاً من الانزياح، الفضاء بين الحرف والمعنى، بين ما يكتب وما يتم التفكير فيه. ثمة وجوه عدة ترتبط بأشكال الفضاء، حين نتحول من سطر المدلول Signifiant (يزول الحزن) والمرتبط بالدال Signifié (الحزن لا يدوم). إن كل وجه كما يبرز في التناول البلاغي، (دومارسي Dumaesais، فونتير Fontanier) يحمل وظيفة الإشارة أو الإيحاء في الوقت نفسه. لكن يتم نوع من الاقتراح عن طريق الدلالة، حين نقول: – شراح من أجل سفينة – لكن في الوقت نفسه، أبحث عن التحفيز بواسطة التفاصيل، وكل عودة، ترتبط بالدلالة. إن أحد أنماط الرؤية أو الانتباه، يحدد حين نعمل على توظيف الوجه. إن ما كتبه جينيت قد يكون غير ذي جدوى، حين يتم تناول شفرة البلاغة القديمة من أجل تطبيقها على الأدب الحديث. لكن من خلال هذه الشفرة وهذا النقد المتعدد، سيتم استخلاص مجموعة من العناصر، وجوه متميزة، من أجل تطبيقها على الأعمال الأدبية. هكذا ففي سنة 1970م، خصصت مجلة – تواصلات – أحد أعدادها البلاغة، اضطر رولان بارط R. Barthes في – البلاغة القديمة – (ندوة 1964م، 1965م)، كما قام بذلك جينيت Genette في كتابه وجوه Figures 1/1، على مقابلة – الممارسة القديمة

للأدب - أو - البلاغة - و - السميولوجيا الجديدة للكتابة - وهذه اللوحة المستوحاة من أعمال كورتيوس Curtius، شارل بالدوين Ch. Baldwin، براي Bray، برونو Brunot وموريي Morier، تشكل تاريخاً لامعاً للبلاغة القديمة للقرن التاسع عشر، ووصفاً لشبكته. يخلص مؤلفه إلى أن معرفة شفرة البلاغة الغربية، ستغير معرفتنا للأدب، للتعليم وللغة، لكون أرسطو لايزال يهيمن على لغتنا إذا كان الأدب مرتبطاً بالبلاغة (ممارسة سياسية، قضائية، إلخ...)، فلا يمكن أن نقوم بفعل ثوري وبناء - ممارسة جديدة للغة - تحت اسم - نص Texte، الكتابة Ecriture؛ إلا إذا تجاوزنا البلاغة باعتبارها موضوعاً تاريخياً متجاوزاً. لكن وفي العدد نفسه من المجلة، يتساءل بيير كينتز Pierre Kuentz حول عودة البلاغة، مع رفض تصور جيرار جينيت الذي يرى بتراجع البلاغة (ضمن وجوه III). إذ يشير إلى ظاهرة المرور من البلاغة إلى الوجه ومن الوجه إلى الاستعارة والكناية. لقد اهتم - كذلك - بهذين الوجهين الشكلانيون الروس (إيختباون Eikhenbaun وجاكبسون Jakobson)، يهتمان بعلاقات التجاور والتشابه. لكن جل وجوه الترابط تتعلق - كذلك - بالكتابة الفضائية. وجل وجوه التشابه، ترتبط باستعارة واحدة (مع ضرورة المقارنة). ففي اللهجة - كذلك - ينعتها بروست Proust بالاستعارة. كما أنها عبارة عن مقارنات أكثر من كونها كنايات. إن كلمة صورة Images بالنسبة السريالية، تشكل الموضوع نفسه الدال على التعميم. هكذا تعود البلاغة، لكن مع نوع من التحول والاختزال وبدون شك تحت تأثير شعر بدلير

Baudelaire السريالية وللمستقبلين الروس، بالنظرية البروستية حول الاستعارة.

لا نستغرب إذن من اهتمامات هذه الحركة. إذ نشرت عام 1973م – سميولوجيا الاستعارة والكناية – لميشال لوغيرن M. Leguern (لاروس). تمنح هذه الدراسة أداة من أجل تحليل الأسلوب وتخطيط لنظرية سميائية. إن الكتابة تهتم بالعلاقة بين اللغة والحقيقة المعبر عنها (الصوت – مثلاً – يدل على الشخص الذي يتكلم). لأنه لا يمكن فهمه، إلا عن طريق تجاوز المعنى الأول أو الخاص. تزداد أهمية الاستعارة، حيث تتراجع قدراتها المنطقية، وتكون مترابطة بشكل عكسي (هنا نضع الإيحاء مقابل الدلالة). إن الإيحاء قد يكون اختيارياً أو إجبارياً. عند تأويل بيت شعري، واحد، يرتبط النقد بهامش كبير، إذا أردنا تعويضه داخل نسق القصيدة. إن مسار الكتابة أكثر اختلافاً، لكونه يشير إلى – علاقة بين المواضيع نفسها – بدون تعارض (مثلاً ذلك: الكأس، ومحتواه)، وينبثق عن الوظيفة المرجعية للغة. إن الاستعارة المختارة من طرف العناصر الدالة العادية للكلمة المرتبطة بالدال Signifié محددة عن طريق نسق الاستعمال الاستعاري لهذه الكلمة. يمكن – في هذا الإطار – أن نتساءل حول العلاقة والاختلاف بين الرمز Symbole والاستعارة Métaphore. (داخل البناء الرمزي، يتم استيعاب الصورة، باعتبارها ضرورة للتمكن من الخبر المنطقي المتضمن في الرسائل Messages مثلاً: حيث كتب بيجي péguy أن الإيمان عبارة عن شجرة كبيرة متجذرة في فرنسا)،.داخل الاستعارة، تكون هذه الوساطة غير ضرورية لإيصال الخبر، إذا كانت الصورة الرمزية

- بالضرورة - ترتبط بالفكر، فإن الصورة الاستعارية لا توجه سوى للخيال أو الإحساس، لكن يمكن الجمع بين الاستعارة والرمز (متضمنة مثال - الشجرة - حسب بيجي). إن الأساس هو التمكن من هذا المسار الفكري لترجمة الرمز، الذي - غالباً - ما يرتبط بالواقع الفوق لساني. أما بالنسبة للأمثلة البارزة عند رامبو Rimbaud - مثلاً - في الصوائت، وبودلير Baudelaire الذي حدد مراسلاته على مستوى التصور نفسه، لكون اللغة تتطلب ذلك من أجل التعبير عنها. لكنها تكون قبلية للنشاط اللساني وليست وجهاً للبلاغة. لتحديد المقارنات المرتبطة بمصطلح التصورات الأكثر تداولاً، عمل لوغيرن Le Guern على تقريب الاستعارة والمقارنة عن طريق البلاغة المعاصرة. وخلص إلى أن الاختلاف الشكلي له أهمية محدودة، والشيء نفسه حين نعمل على التمييز بواسطة الشكل، الرمز والاستعارة. إن محاولة تحديد هذه البنية - جاك أكثر بلادة من بيير - و - جاك أكثر بلادة من حمار - لا تعرف اختلافاً كبيراً على مستوى الدلالة. وكل مقارنة تقوم بتوظيف أداة منطقية، لا ترتبط بالاستعارة (الاستعارة ليست منطقية)، بماذا إذن ترتبط هذه الحوافز من أجل تحديد وسائل اللغة؟ إن هذا ما ينعته ملارميه Millaemé بسلبيات الألسن، فكيف يتم تناول الروابط المتقاربة؟

تعمل الاستعارة على تحديد خبر مثالي عن الخبر المنطقي، وكل مناقشة تستهدف المقارنة تعرف تراجعاً أمام الاستعارة. حسب لوغيرن Le Guern، فإن الاستعارة ترتبط بالوظيفة التأثيرية

والإيحائية (الموجهة إلى المتلقي) في حين تعرف الوظيفة المرجعية نوعاً من التراجع. لكن هل يكون لوغيرن خاطئاً، لكونه لم يربط الاستعارة بالوظيفة الشعرية، كما رأينا عند جيرار جينيت G. Genette، فالصورة عنده تعني الشعر.

إن صعوبة تحليل الوجوه البلاغية، يعود إلى كونها تنقلت بسرعة، ترتبط بالعالم الواقعي/ المرجعي، لأن بعض التعريفات، تعمل على تحديد المرجع وليس العلاقات بين عناصر الدلالة. يقترح لوغيرن تحليلاً ينحصر في مستوى الوحدات الدلالية الصغرى، حيث القيام بلائحة لهذه الوحدات الدلالية الصغرى، تشتمل على وحدات معجمية صغرى، فكلمة - رأس - مثلاً من الحد، الدائرية، قبلية، متعالية، إلخ... هذا ما يؤدي إلى فراغ آخر من اللسانيات والمتجلي في السميولوجيا، التي سنعمل على تناولها. لكن قبل ذلك. سنحدد أهمية البلاغة في الوصف الدقيق للنصوص الأدبية. إن الوجوه ليست ملغاة (في هذا الإطار)، لكن تبقى عبارة عن انزياحات عن معيار عبء التحديد، لكنها وسائل تمكن من اشتغال الخطاب، كما تكمن أهمية ذلك في كون الرمزية Symbolosme - منذ - بودلير Baudelaire - و - بروست Proust والسوريالية Surréalisme، تؤكد على أهمية البلاغة المعاصرة، ليس باعتبارها حالة استثناءية، لكن أدبية بامتياز، كما أن السرد الشعري، خلال القرن العشرين قد ضاعف الصورة الاستعارية، وأن حضورها له علاقات معكوسة بالنسبة للإيقاعات، لا تعمل على إعادة الإنتاج بل تقوم بإنتاج معنى جديد.

عمل بول ريكور P. Ricoeur في كتابه – الاستعارة الحية، 1975م – على تقديم بانوراما موسوعية لكل أنظمة الاستعارة. إن خاصية الاستعارة، تكمن في وصف واقع موجود قبلياً، إذ تعبر بطريقة مختلفة.

إن الأدب حسب هذا الفيلسوف «يجعلنا أمام خطاب أو أشياء عدة دالة في الوقت نفسه، بدون أن يكون القارئ ملزماً بالخيار بينهما». لقد عرفت حقبتنا ميلاد البلاغة من جديد، لكن بشكل مغاير لبعض الوجوه، تكمن قوة البلاغة في كونها لا تعرف التجاوز. فلا يمكن تناول نص معين، بدون الاستعانة بالاستعارة، الكناية، إلخ... لكن تصبح ضعيفة، حيث تكون وصفية وترتيبية فقط. عكس النتائج التي عملنا على تحليلها حتى الآن، فالبلاغة حين ترتبط بالسطح، ولا تركز على عمق الفعل قد تكون منفصلة عن معناها وعن جوهرها كذلك.

النص عن:

- Jean yves Tadié، La critique L; ttéraire au xx Siécle، A< Ed، Bel Fond، Paris، 1987، P: de 185 a 207.

* جان ييف تادييه: من أهم النقاد في فرنسا، ولد عام 1946، يعمل أستاذاً بجامعة السوربون، اهتمت أغلب أعماله ببروست/ M Proust وحول جمالية الأجناس، أهم أعماله النقدية: بروست والرواية، القصة الشعرية، الرواية والمغامرات، إلخ.